أما قبل

.. فقد قال العقاد ذات يوم إن قراءة كتاب واحد ثلاث مرات خير من قراءة ثلاثة كتب مرة واحدة ، أو ما هو بهذا المعنى .
ولست أهدف من إيراد هذا القول إلى الحديث عما قد يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى ، من دلالة على إيثار الكيف على الكم ؛ فالموازنة العددية بين الواحد والثلاثة تشى ـ حقا ـ بهذا المعنى ؛ ولكننى قصدت الوقوف فى هذه العبارة على ما تتضمنه من فكرة تتعلق بعملية القراءة من حيث الممارسة ومن حيث الوظيفة .

ومن الواضح ـ ابتداء ـ أن عملية القراءة لا تتحقق إلا بتوافر عنصرين : قارئ ومادة مقروءة ؛ ثم تكون القراءة بعد ذلك بمثابة فاعلية من القارئ تتجه إلى المادة المقروءة . وقد تكون هذه الفاعلية فى أدنى صورها ؛ وذلك عندما تقتصر على التحقيق الصوتى ـ مسموعا أو مهموسا ـ للمادة المقروءة . ويدرك هذا المعنى جيدا من قرأ منا فى «الكتّاب» فى طفولته عددا من سور القرآن الكريم ، قل أوكثر . ومعاودة القراءة على هذا المستوى ، وتكرارها مرات ومرات ، لن يضيف ـ بالنسبة إلى القارئ ـ شيئا يجاوز مجرد التحقيق الصوتى لهذه المادة المقروءة . وتكون هذه الفاعلية فى أعلى صورها عندما تصبح القراءة ـ دون أدنى اعتبار لتحققها المحسوس ، أى الصوتى ـ محقِّقة فى ذهن القارئ ، أو فى وجدانه ، كلَّ الأبعاد الموضوعية للنص المقروء . فكراكان أو أدبا . وعلى المحور الممتد بين هذين المستويين ، الأدنى والأعلى ، تتحقق مستويات من القراءة ، تتفاوت فى قربها أو بعدها من هذين المستويين .

ممارسة القراءة إذن تتحقق فى عدة مستويات ، وفقا لنوع الفاعلية التى يتحرك بها القارئ فى المادة المقروءة ؛ فماذا إذن عن الوظيفة ؟

فى أدنى مستويات القراءة لا تكاد الوظيفة تجاوز المران اللسانى على نطق الكلمات مفردة وفى النسق أو الأنساق القولية ؛ وفى أعلى مستوياتها تصبح الوظيفة تحصيلا لأقصى كم من الدلالات التى يحملها النص ، واستيعابا لها . وبين هذين المستويين من وظيفة القراءة ، يتحقق عدد من الوظائف ، يتفاوت فى قربه أو بعده منهما ، ويتفاوت ـ نتيجة لذلك ـ مقدار ما يحصله القارئ وما يستوعبه بين مستوى منها وآخر .

وأعود مرة أخرى إلى عبارة العقاد (وربما كانت قراءتى لها الآن تحقيقا تجريبيا لدعوى مستويات القراءة ومن ثم الوظائف) فأقول : إن إيثاره لقراءة كتاب واحد ثلاث مرات على قراءة ثلاثة كتب مرة واحدة إنما ينظر إلى وظيفة القراءة فى أعلى مستوياتها . فالهدف من القراءات المتعددة ، هو تحقيق مستويات متصاعدة من الوظيفة ، تقترب شيئا فشيئا من الوظيفة القصوى . ذلك أن قراءة الكتاب مرة بعد مرة ، من شأنها أن تحقق معايشة له ، هى أعمق وأكثر حميمية من قراءة مفردة ، كما أنها تترك فى الذهن أو الوجدان أو فيهما معا أثرا لا يزول . أما قراءة الشخص نفسه لثلاثة كتب قراءة واحدة فإن محصلة هذه القراءة سرعان ما تتعرض للزوال . وتفاوت الناس فى الذكاء لا يغير من هذه القاعدة العامة . فإذا كان القارئ الذكى يستطيع ـ من خلال قراءة واحدة لكتاب ما ـ أن يستوعب منه أكثر مما يستوعبه قارئ أقل ذكاء من خلال قراءتين له ، تظل قراءة هذا الذكى لهذا الكتاب أكثر من مرة ، أجدى له من قراءته مرة واحدة .

وبعد ، فماذا نريد من تسجيل هذه الملاحظات ؟

من المؤكد أننا لا نهدف إلى دراسة موسعة فى فن القراءة أو فلسفة القراءة ؛ فالمجال لا يتسع لشىء من هذا ، ولكننا أردنا أن نستخلص ـ من خلال التأمل السريع فى فكرة العقاد ـ شيئا يتعلق بمادة هذه المجلة وعلاقة القارئ بها . فهذه المادة تتطلب نوعا خاصا من العلاقة ، لا يتحقق فى يسر من خلال قراءة مفردة لها ، سريعة وعابرة .

إن كتاب هذه المادة يتكبدون عناء كبيرا فى استخلاصها لكى يضعوها بين أيدى القراء . ولاشك فى أن هذه المكابدة تتطلب من القارىء مكابدة مماثلة . وعندئذ تصبح القراءة المفردة السريعة والعابرة لهذه المادة غير محققة وظيفة القراءة فى مستوياتها العليا ؛ أى غير كافية لتحقيق أعلى درجات الاستيعاب . ومن ثم تصبح معاودة القراءة ، أى بذل مزيد من الفاعلية إزاء هذه المادة ، هى الوسيلة المثلى لتحقيقها من جهة ، واكتسابها من جهة أخرى .

رئيس التحرير

هذا العدد

«الأدب المقارن» فرع من فروع الدراسة الأدبية، يتفق مع غيره من الفروع فى بعض الخصائص العامة، لكنه يتميز عن غيره بخصائص مستقلة، تتصل بما تنطوى عليه نشأته من هدف أو مطامح، وما تثيره طبيعته من جدل أو مشاكل. لقد نشأ هذا الفرع مرتبطا بلون من «الوضعية»، يلح على صلات فعلية تصل بين كتّاب ينتمون إلى آداب متعددة. وطمح هذا الفرع - منذ نشأته - إلى تحقيق لون من «الإنسانية»، يتمثل فى علائق روحية، تتجلى عبر الآداب المختلفة ومن خلالها، لتكشف العلائق عن الجذر الإنسانى الذى يتجاوز الحدود الإقليمية، ويستقر كامنا - كالعلة الأولى - وراء التجليات المتغايرة للآداب القومية.

وكانت النشأة «الوضعية» تشدّ الأدب المقارن إلى منطقة التاريخ، فتجعل منه قسما من أقسام التاريخ الأدبى العام، بالقدر نفسه الذى يجعل الباحث المقارن مؤرخا للصلات الأدبية؛ يهتم الاهتمام كله بالمصادر والمنابع، والوسائط والتراجم، وأشكال التأثير وشرائط العلّية، وتجليات الموضوع فى علائقه السببية، فضلا عن تعاقب حركات الأفكار، وتقلّب مصائر الكتاب عبر الزمان والمكان وكان الهدف «الإنسانى» يشد الأدب المقارن إلى البحث عن أنواع متميزة من القيم؛ فيقارب المسعى الجمالى - فى إدراك هذه القيم - بين الأدب المقارن والنقد الأدبى، أو يقارب المسعى الفكرى - فى فهم هذه القيم - بين الأدب المقارن والتاريخ العام للأفكار أو علم الاجتماع. ولكن كان هذان اللونان من السعى ينطويان على مفارقة كامنة فى الهدف نفسه؛ ذلك لأن «الإنسانية» كانت - فى غير حالة - مجلى مراوغا لنزوع قومى متأصّل.

ولقد ظلّ الأدب المقارن يتحرك قلقا بين قطبين متعارضين؛ هما التاريخ والنقد الأدبى. وبقدر اقترابه من القطب الأول كان يتباعد عن الخصائص النوعية التى تصنع «أدبية» الأدب، وتتمثل فى «لغة» تتجلى عبر «كلام» الأعمال الأدبية. وبقدر اقترابه من القطب الثانى كان يتباعد عن «الوضعية» التى أسست شرعيته، فيتباعد عن «العلّية» - أو «السببية» - التى كانت - ومازالت - أساسا من أسسه، عند الكثير من دارسيه. ولكن هذه الحركة القلقة بين القطبين المتعارضين قد صارت أكثر توترا، لأنها تحوّلت إلى حركة أكثر تعقيدا وإشكالا؛ نتيجة تعدد الأقطاب المتعارضة من ناحية، والتغيرات الجذرية التى مرّت بها الدراسة الأدبية من ناحية ثانية، والتعقد المعرفى الذى انسربت آثاره فى المفاهيم الأدبية من ناحية ثالثة. ولذلك تثير هذه الحركة - فى وضعها المعاصر - الكثير من المشاكل، وتفرض الكثير من التحديات، على دراسى الأدب المعاصرين، ابتداء من تسمية «الأدب المقارن» نفسها، وانتهاء بالأسس المعرفية التى يتقوم بها الأدب المقارن، بوصفه فرعا مستقلا - أو يطمح إلى الاستقلال - فى فروع الدراسة الأدبية.

ويسعى هذا العدد - والعدد اللاحق - إلى مواجهة هذه المشاكل وتلك التحديات؛ فيركز على مجموعة من القضايا والتطبيقات، ليستكمل العدد اللاحق ما يتكامل مع قرينه الحالى، فيمضى بالأسئلة المطروحة إلى مزيد من الفهم النظرى والتطبيقى.

ويتصل السؤال الأول - فى هذا العدد - بالأصول المعرفية للأدب المقارن فى ذاته، والأبعاد النظرية لمدارسه أو اتجاهاته، مثلما يتصل السؤال بالأسس التى تحدد المفاهيم الفاعلة فى هذا الفرع المعرفى، وأهمها مفهوم التأثير، وما يتصل به أو يتناظر معه من مفاهيم تحدد العلاقة بين الأدب المقارن وفلسفة الأدب، كما تحدد وضع الأدب المقارن نفسه فى الدراسات المعاصرة لنظرية الأدب. وبقدر ما يطرح هذا السؤال الأول «إشكالية» الأدب المقارن فإنه يطرح احتمال وضع معرفى جديد، قد يُستبدل فيه بالاسم القديم اسم جديد هو «نقد المقارنة»، أو يُستبدل فيه مفهوم «التوازى» بمفهوم «التأثير».

وتنسرب الإجابة عن هذا السؤال فى سبعة أبحاث نظرية تتصدر هذا العدد. ويتجاوب العرض النظرى - فى هذه الأبحاث - مع التأصيل المنهجى. قد تتعارض المفاهيم المحركة لهذه الأبحاث، وقد تتناظر أو تتجاوب، لكنها تسعى جميعا، بطرائق متباينة، وراء الإجابة عن السؤال الأساسى.

وأول هذه الأبحاث دراسة عبد الحكيم حسان عن «الأدب المقارن بين المفهومين الأمريكى والفرنسى». ويستعرض الباحث - فى هذه الدراسة - نشأة الأدب المقارن فى فرنسا، ويوضح الشروط التاريخية التى حددت العناصر التكوينية للمدرسة الفرنسية

التقليدية ؛ تلك التى نهض بها باحثون من أمثال بالدنسبرجيه وڤان تيجم وجويار وكاريه . ولقد حصرت هذه المدرسة الأدب المقارن فى تاريخ العلائق الأدبية الدولية ، وقيدته بالصلات الفعلية التى اقترنت بقضايا الاستقبال والوساطة والتأثير الخارجى بين الآداب المختلفة . وانتهى الأمر بهذه المدرسة إلى أزمة تكشفت عن عدم تحديد موضوع الأدب المقارن ومناهجه ، مثلما تكشفت عن تجاهل للنصوص الأدبية ذاتها ، فى سبيل قوانين سببية ، تهدف إلى موضوعية ظاهرية ، تتحول ـ فى النهاية ـ إلى قناع لنزعات قومية . وبقدر ما كان مقال رينيه ويلك عن «أزمة الأدب المقارن» كشفا عن الخلل المنهجى الذى انتهت إليه المدرسة الفرنسية ، كان المقال إيذانا بتأسيس تصورات مغايرة أطلق على جماعها اسم المدرسة الأمريكية (رغم اعتراض ويلك نفسه على هذه التسمية) . وتؤكد المدرسة الأخيرة الطابع النقدى لدراسة الأدب المقارن ، مثلما تؤكد الطابع الرحب للمقارنة . ولكن الأمر ينتهى بما يسمى المدرسة الأمريكية إلى نوع من الإشكال ؛ فهى لم تميّز تمييزا حاسما بين «الأدب المقارن» و«الأدب العام» من حيث الموضوع أو المنهج ، كما أن تعريفها للأدب المقارن ينطوى على نوع من الازدواج ، خصوصا حين يتسع التعريف ليشمل المقارنة بين الأدب والفنون.

وتشير دراسة عبد الحكيم حسان ـ ضمنا ـ إلى إسهام أولريش ڤايسشتاين الذى يميل إلى الطابع الأدبى لدراسة الأدب المقارن ، ويتجاوز بمفهوم «التأثير» الطابع التاريخى الغالب الذى التصق به فى الدراسات التقليدية ، ليؤسس مفهوما أعمق ، يفيد فيه ـ تحديدا ـ من دراسات الناقد المصرى ـ الأمريكى الجنسية ـ إيهاب حسن ، ذلك الذى تعد أفكاره ثورة على اتجاه ويلك فى النقد الأمريكى المعاصر . ولذلك تعقب دراسة عبد الحكيم حسان ترجمة ـ قام بها مصطفى ماهر ـ لفصل من كتاب ڤايسشتاين «مدخل إلى علم الأدب المقارن» (١٩٦٨) بعنوان «التأثير والتقليد» .

ومفهوم «التأثير» مفهوم أساسى فى كل البحوث المقارنة ، ذلك لأنه مفهوم يفترضُ وجود عملين متميزين ، يقبلان المقارنة ؛ أولهما العمل الذى يصدر عنه التأثير ، وثانيهما العمل الذى ينصب عليه التأثير . ولا ينطوى المفهوم على علاقة علّية ، واضحة مباشرة ، وإنْ كان يظل مرتبطا بها ، كما أنه لا يقود إلى تفرقة تفاضلية تجعل العمل المرسل أفضل من العمل المستقبل بل يسعى إلى تمييز يكشف عن الوظيفية التى يتبدى بها العمل المؤثر فى العمل المتأثر ، بهدف الكشف عن تشكيل العمل الثانى أساسًا . وإذا كان التأثير عملية لاشعورية فى الغالب ، فالتقليد ـ أو المحاكاة ـ عملية شعورية واعية . وكما تناقش دراسة ڤايسشتاين أنواع التقليد وأشكال التأثير ، توضح التمايز بين دراسة كليهما ودراسة «المصادر» و«الاستقبال» ، مؤكدة أن عملية التأثير تنطوى على شبكة من الأحداث ، تتداخل فى علاقات متعددة ، وتشابهات كثيرة ، تعمل فى تتابع تاريخى ، لكنها تعمل فى إطار من شروط تفرضها كل حالة على حدة .

وتتحرك دراسة سمير سرحان عن «مفهوم التأثير فى الأدب المقارن» على أساس مقارب لأفكار ڤايسشتاين ، ولكن سمير سرحان يبدأ بمناقشة بعض التصورات السالبة التى تعكّر على المفهوم ، وذلك ليصل بين «التأثير» والفاعلية الخاصة بعملية الإبداع ، مخالفا ڤايسشتاين فى النظر إلى دراسات التوازى بوصفها مجالا مقبولا من مجالات دراسة التأثير ؛ وبذلك تنطوى الدراسة على نوع من التوفيقية ، يتسع للكثير «من المناهج التاريخية والجمالية والنقدية فى دراسة الأدب وفى سبر غور عملية الخلق الفنى» .

وإذا كانت دراسة سمير سرحان تعوّل ـ فى اجتهادها ـ على أفكار ما يسمى المدرسة الأمريكية ، فإن دراسة رجاء عبد المنعم جبر عن «الأدب المقارن وفلسفة الأدب» تعود بنا إلى ما يسمى المدرسة الفرنسية ، فتعوّل على اتجاهاتها المعاصرة ، تلك التى تتجاوز المنظور لتاريخى الضيق ، مع إسهام إتيامبل . ولكن دراسة رجاء جبر تمنح تقديرها الخاص لجهد كلود بيشوا وأندريه روسّو فى كتابهما المشترك عن «الأدب المقارن» (١٩٦٧) . ويهتم بيشوا و روسّو بتاريخ الأفكار والأبنية الأدبية ؛ فالأدب المقارن ـ عندهما ـ يدخل فى إطار فلسفة الأدب . وبقدر ابتعادهما عن التاريخ الأدبى الذى يهدف إلى إثبات الوقائع يقتربان من النقد الأدبى الذى يكتشف الأنماط والأنساق فى ثنايا المادة المقارنة .

وتبدأ دراسة رجاء جبر بتقديم تعريف للأدب المقارن ، يقوم على تناول الظواهر الأدبية ، من خلال اللغات أو الثقافات ، تناولا يتضمن وصفا تحليلياً لها ، ومقارنة منهجية تفاضلية بينها ، وتفسيرا تركيبيا لها ، فى ضوء التاريخ والنقد والفلسفة ، وذلك من أجل فهم أنضر للأدب ، بوصفه مظهراً للروح الإنسانى . ويمثل هذا التعريف يعتمد الباحث المقارن على التحليل والتركيب ، فيكتشف العناصر

التكوينية للظواهر المقارنة من ناحية ، مثلما يكتشف العلاقات التى تصل بينها من ناحية ثانية ، ليصل إلى تصورات تركيبية تكشف عن أسرار الأدب ، بوصفه فاعلية متميزة من ناحية ثالثة . ومن التناوب الجدلى بين التحليل والتركيب تنشأ قوة دفع كبيرة ، كفيلة بأن تخرج الأدب المقارن من أزمته التى تحدث عنها ويلك (١٩٥٩) وإتيامبل (١٩٦٦) على السواء . وكما تتبنى دراسة رجاء جبر عناصر من أفكار المقارنين الفرنسيين المعاصرين تتوقف وقفات شارحة لعمليات التفسير ، وخاصية الجواهر الأدبية الثابتة ، وعمليات التراسل بين الفنون ، لتخلص من ذلك إلى تحديد مورفولوجية الشكل الأدبى ، فى لون من التجاوب يرتد بدراسة الأدب المقارن إلى اعتقاد متأصل ، يقوم على الإيمان بطبيعة إنسانية أولية ، ليس الأدب إلا أحد مظاهرها .

وتتحرك دراسة أمينة رشيد عن «الأدب المقارن والدراسات المعاصرة لنظرية الأدب» معتمدة على مقولات أصولية مغايرة ، بنفس القدر الذى تسعى إلى تحقيق هدف متميز ، هو الوصل بين تطور الأدب المقارن وتقييمه وبين قضية المعرفة الأدبية وحركتها الجدلية بين العلم والأيديولوجيا ، تلك الحركة التى لم تتوقف منذ نشأة الأدب المقارن . ويرتد الأثر الأيديولوجى الذى تقصده الدراسة إلى عالمية القرن الثامن عشر ، تلك التى تبلورت مع فكر فلسفة التنوير . أما الأثر العلمى فيرتد ـ فى جذوره ـ إلى المناخ الذى ساد فرنسا فى الربع الأول من القرن التاسع عشر . وعندما يتجاوب الأثران معا يتكشف نوع من المركزية الأوروبية ، يهاجمها إتيامبل من منظور أخلاقى جمالى ، ويكشف إدوارد سعيد عن وعيها الزائف ، وتتجاوزها دراسات «ثقافة التقاطع» . ومع ذلك فأزمة الأدب المقارن ليست أزمة تخصه وحده ، بل هى أزمة تعم النقد الأدبى كله ، وترتبط ببحث هذا النقد عن أدوات ومناهج ، يتمكن بها من فهم أكثر عمقا للنصوص الأدبية ، بكل مكوناتها الداخلية ، وبكل صلتها بالمجتمع والأبنية الأيديولوجية المغايرة .

وتبدأ دراسة جون فليتشر عن «نقد المقارنة» من أزمة الأدب المقارن ، ولكنها تنظر إلى هذه الأزمة من منظور متميز . ويؤكد فليتشر أن الأدب المقارن لم يطرح ـ على مستوى الموضوع ـ منهجا جديدا ، كما يؤكد أن المقابلة العلمية الكامنة وراء المصطلح نفسه ـ «الأدب المقارن» ـ تفتقر إلى التوفيق ، وأن الدراسة المقارنة لن تحقق أى قدر من الاحترام إذا ظلت تخدم فرعا آخر سواها . ويستبدل فليتشر بمصطلح «الأدب المقارن» مصطلحا متميزا هو «نقد المقارنة» . ويؤكد أن المدخل المقارن أداة تمارس فاعليتها داخل إطار الأدب العام ، ليس بوصفها تاريخا أدبيا ، وإنما بوصفها وسيلة للكشف عن الأبنية الجوهرية ، الكامنة وراء الظواهر الأدبية ، فى كل زمان ومكان . وبذلك تغدو المقارنة عملية متزامنة فى جوهرها ، وإن التفتت إلى أعمال متعاقبة . ويتوسط المدخل المقارن بين الشكلية المتعسفة والتاريخية المعماة ، ليظل منتميا إلى النقد الأدبى ، يسعى مثله إلى الكشف عن جوهر فن الكتابة . ويعنى ذلك إدراك الأدب من خلال عملياته الديناميكية ، والتشكيلات الناجمة عنها ، ومن ثم إدراك أن الموضوع الأدبى يدين بوجوده إلى شبكة من العلاقات ، لا يمكن إدراكها ـ فى فعل المقارنة ـ إلا بالتحليل والتركيب . ولكى يحقق النقد المقارن ذلك ، يمكن له أن يفيد من اللغويات البنيوية ، فيستشف تيارات تحتية ، ويكشف عن أبنية عميقة ، هى بمثابة «اللغة» التى تتجلى عبر «كلام» الأعمال الأدبية . وإلى شىء من ذلك قصد إتيامبل ، عندما ذهب إلى أن الأدب المقارن يفضى إلى «بويطيقا مقارنة» ، أى يفضى إلى الكشف عن الأنسقة البنيوية للأعمال الأدبية التى تقع فى إطاره . ويمثل هذا المدخل يمكن للنقد المقارن أن يكشف عن جوانب من العملية الإبداعية ؛ خصوصا تلك التى تتصل بتكوين العمل الأدبى ـ أو الفنى ـ وتلقيحه ، عن طريق اتصاله بأعمال أخرى . ويمكن لهذا النقد ـ ثانيا ـ أن يلقى الضوء على الأدب ، بوصفه مؤسسة تتقوم بذاتها ، لأنها تنطوى على مجموعة من العمليات الخاصة بها ، والتى تستقل ـ رغم صلتها ـ عن بيئة اجتماعية بعينها . ويمكن لهذا النقد ـ أخيرا ـ أن يلقى الضوء على الأدب بوصفه ظاهرة عالمية ، متحدة الجوهر مختلفة الأعراض ؛ فالمقارنة ـ فى النهاية ـ طريقة فى التفكير ، أساسها أن الجوهر يسبق الوجود ، وأن الكل يسبق الأجزاء . ويعتمد هذا الهدف النهائى على مقاومة البحث إقليمية النظرة ، والتمسك بموضوعية يدرك معها الباحث ما يعرفه من خلال مقارنة دالة بما يستطيع أن يعرفه .

وتنطلق دراسة كمال أبو ديب عن «إشكالية الأدب المقارن» من مهاد نظرى ، يقترب من المهاد الذى تتحرك عليه دراسة فليتشر ، ولكن تتميز دراسة كمال أبو ديب بالتوجه المباشر إلى النموذج اللغوى عند دى سوسير وذلك بهدف إقامة النموذج التصورى للأدب على أساس منه . وبقدر ما تتكشف «إشكالية الأدب المقارن» فى خلل التسمية نفسها ، وقصور المنهج الخارجى للدرس الأدبى ، وتجاهل

العلاقات الداخلية للنصوص الأدبية ، والوقوع فى أسر النزعات القومية والعصبيات العرقية ، يتمثل حل هذه « الإشكالية » فى التركيز على المحور التزامنى بدل المحور التعاقبى ، وفى تحويل ثنائية دى سوسير عن « اللغة » و« الكلام » لتصبح مؤسّسةً لتصورات فاعلة فى حركة النقد المقارن . وبذلك ينظر الناقد المقارن إلى الأعمال الأدبية ، فى آدابها المختلفة ، بوصفها تجليات « كلامية » تكشف عن أنظمة أساسية هى « لغة » الأعمال والآداب المختلفة . ويتجاوب التركيز على التزامن مع التركيز على ثنائية « اللغة ــ الكلام » فى تأكيد « الأدبية » ، ومن ثم السعى إلى نفى كل ما يقع خارج هذه الأدبية ، بوصفها شبكة من العلاقات تمثل بنية كلية ، تنطوى على المشابهة والتضاد والمجاورة . وبذلك تخرج دراسة « التأثير » من النقد المقارن ، لتنطوى تحت لواء التاريخ الثقافى وعلم الاجتماع الأدبى وتاريخ الأفكار . ويصبح الأدب المقارن ــ فى النهاية ــ بحثا عن الخصائص التكوينية ، وجلائها فى علاقات التشابه والتضاد والمجاورة التى تنشأ فيما بين الأعمال ، ثم محاولة الوصول إلى الشروط التى تشكّل النظام الدلالى للفنون بأسرها ، فى تكوينها الداخلى وليس الخارجى .

ترى هل يسهم هذا النموذج الذى يفيد فيه كمال أبو ديب من تقاليد اللغويات البنيوية المعاصرة فى فض « إشكالية الأدب المقارن » ؟ أو أن النموذج اللغوى نفسه يطرح إشكالا جديدا ؟ قد يساعد فى الإجابة عن مثل هذا التساؤل العودة إلى تأمل التصورات والمفاهيم التى تنطوى عليها الدراسات السابقة . ولكن الإجابة الأكثر حسما لا يمكن أن تتحقق إلا بتأمل المفاهيم والتصورات النظرية فى حالة فعل ، أى من خلال تطبيقها على نصوص بأعيانها ، ذلك لأن التطبيق يكشف عن سلامة المفاهيم النظرية الفاعلة ، ويحقق مبدأ اختبار صحة الفرض على مستوى الدراسة الأدبية . ولذلك ينتقل هذا العدد من الدراسات النظرية إلى الدراسات التطبيقية ، ويحرص على تنوع مناهج التطبيق حرصه على تنوع مجالاته ، ليتيح التنوع فى المناهج والمجالات أوسع السبل أمام القارئ لتفهم جوانب الأدب المقارن .

هكذا ، يقدم المحور الثانى من محاور هذا العدد دراسات تطبيقية ، مجالها المقارنة بين الآداب الأوروبية المتنوعة . وينطوى المحور الثالث على دراسات تطبيقية مغايرة ، تعتمد فيها المقارنة على الآداب الشرقية ، العربية والفارسية والتركية . وينفرد المحور الرابع بدراسات تتحرك فيها المقارنة من الآداب العربية إلى الآداب الأوروبية ، لنتأمل جوانب من حركة التأثير التى امتدت من الشرق إلى الغرب .

يبدأ المحور الثانى ــ من هذا العدد ــ بدراسة لبوريس أيخنباوم عن « أو . هنرى ونظرية القصة القصيرة » ، ترجمها نصر أبو زيد ورغم أن الدراسة لا تدخل دخولا مباشراً فى مجال « الأدب المقارن » إلا أنها تتصل به من ناحيتين . أولاهما أن الدراسة وثيقة مهمة من وثائق « الشكلية الروسية » التى أصبحت أصلا من أصول البنيوية . (وقد نشر أيخنباوم دراسته عام ١٩٢٧ ، أى بعد سنة واحدة من نشر دراسته التأسيسية « نظرية المنهج الشكلى » ، تلك التى يؤكد فيها أن الشكلية منهج علمى يتباعد عن الأيديولوجيا ، ليركز على معطيات المادة الأدبية ، ليطوّر المعرفة بهذه المادة ، عن طريق ملاحظة الحقائق الشكلية الفارقة .) وثانيتها أن دراسة أيخنباوم تبدأ بملاحظات لافتة عن قضايا « التأثير » ، من خلال مفهوم محدد للتاريخ الأدبى ، بوصفه عملية تطور جدلى بين الأشكال الأدبية . ولذلك يصل أيخنباوم بين شيوع قصص أو . هنرى ــ من خلال الترجمة ــ فى الثقافة الروسية (بعد عام ١٩٢٣) وبين بحث الأدب الروسى عن أشكال جديدة ، مما يجعل تأثير قصص أو . هنرى نوعا من الجدل المتجاوب بين شكل أمريكى استقرّ وأشكال روسية تتخلّق ، بمعزل عن الروابط التاريخية والقومية . وبقدر ما يلفتنا أيخنباوم إلى التغيرات التى تمرّ بها قصص الكاتب الأمريكى ، على مستوى التأويل ، من خلال عملية الاستقبال ، يتوقف طويلا ــ خلال دراسته ــ عند شكل القصة القصيرة والعناصر التى تميزه عن الرواية .

وتعقب الدراسة الشكلية لأيخنباوم ــ فى هذا العدد ــ دراسة موضوعية (تيمية) تختلف فى المنظور والمنهج ، يقدمها ديڤيد كونستان ، عن نموذج « كاره البشر » وهى دراسة تتعقب بالتحليل تجليات هذا النموذج عبر الأدب اليونانى والإنجليزى والفرنسى ، من خلال مسرحيات ثلاث هى : « ديسكولوس » لمناندر ومسرحية « تيمون الأثينى » لشكسبير ، و« كاره البشر » لموليير . وكما تسعى هذه الدراسة إلى اكتشاف العناصر الثابتة التى تصنع دلالة نموذج « كاره البشر » تركز على العناصر المتغيرة ، وذلك لكى ترتد هذه العناصر الأخيرة إلى تغير « رؤيا العالم » التى تنطوى عليها كل مسرحية من المسرحيات الثلاث . ولذلك تتراوح الدراسة مابين قطبى الشرح والتفسير ، فتنصرف إلى تحليل كل مسرحية على حدة ، وتكشف عن تفاعل النموذج مع بنائها ، وتضع التجليات النوعية لنموذج المسرحية

فى علاقة مع الأشكال الاجتماعية ، وتتحرك الدراسة ـ بذلك ـ من داخل الأعمال الأدبية إلى خارجها حركة متبادلة ، تؤكد الطابع الأدبى والاجتماعى للنصوص المقارنة .

أما دراسة عبد الوهاب المسيرى «مواعظ قصصية عن الحرية والضرورة» فتسير فى إطار مغاير ؛ فهى دراسة للتوازى بين «قصة تشوسر الشعرية ـ قصة الفرانكلين ـ ومسرحية برخت ـ القاعدة والاستثناء» . وتهتم الدراسة بعناصر التوازى ، دون أن تشغل نفسها بعملية التأثير . وتفهم التوازى على أساس من علاقتى المشابهة والمخالفة ، فلا تغفل الدراسة عن المغايرة الشكلية والمضمونية بين عمل تشوسر الإنجليزى ، الذى ينتمى إلى القرن الرابع عشر ، وعمل بريخت الألمانى الذى ينتمى إلى النصف الأول من القرن العشرين . ولكن المغايرة الشكلية والمضمونية ـ فيما تؤكد الدراسة ـ لا تنفى التشابه على مستوى الدلالة الأعمق ، إذ يعكس العملان رؤية لعالم السادة ، ويتناول كلاهما قضية حرية الإنسان ومسئوليته ، من منظور بداية العصر الحديث عند تشوسر ، ومن منظور أزمة هذا العصر عند بريخت .

وتمضى دراسة رضوى عاشور خطوة أبعد فى اكتشاف أبعاد التجاوب والتناظر والتعارض الذى ينطوى عليه التوازى ، وذلك فى دراستها عن «الإنسان والبحر» . وهى دراسة تصل بين رواية إرنست هيمنجواى الأمريكى «الشيخ والبحر» (١٩٥٢) ورواية إيتماتوف الروسى «الكلب الأبلق» التى كتبت ما بين ديسمبر ويناير (١٩٧٦ ـ ١٩٧٧) . ولا تُشْغَل رضوى عاشور بالسؤال عما إذا كان الكاتب الروسى قد قرأ الكاتب الأمريكى ، وبين روايتيهما حوالى ربع قرن ، بل تتوجه مباشرة إلى دلالة الشكل الأدبى فى الروايتين ، بوصفه أداة أساسية لإنتاج موقف أيديولوجى ، تجاه ظاهرة بعينها ، هى المواجهة بين الإنسان والوجود الطبيعى ، الذى يمثله البحر فى الروايتين .

ومع دراسة محمد محمد يونس عن «أدب الشمعة بين منوچهرى الدامغانى وأبى الفضل الميكالى» ينتقل هذا العدد إلى محوره الثالث ، حيث تقع المقارنة بين الآداب الشرقية ، وهى ـ فى دراسة «أدب الشمعة» ـ مقارنة ترصد تأثير الشعر العربى القديم فى الشعر الفارسى ، وذلك من خلال إحدى مقدمات المدح عند الشاعر الفارسى منوچهرى (ت ٤٣٢ هـ) التى يصف فيها «الشمعة» وصفا تشخيصيا لافتا ، لم يسبق إليه . ومع تقدير الدراسة لأصالة الدامغانى ، فى وصفه الشعرى ، إلا أنها تبحث عن مصادر هذا الوصف فى التراث الشعرى العربى ، وترصد عملية الانتقال التى تم بها التأثير ، بعد أن أسهمت مقطعات أبى الفضل الميكالى (ت ٤٣٦ هـ) فى تشكيل المقدمة الوصفية للشاعر الفارسى .

وترصد دراسة محمد هريدى عملية تأثير من زاوية مغايرة ، بين الأدب العربى الحديث والتركى ، فتتوقف عند «البوفارية فى الرواية المصرية والتركية» . وتبدأ الدراسة من رواية جوستاف فلوبير «مدام بوفارى» لتتبع تأثيرها فى الأدبين العربى والتركى ؛ وذلك من خلال رائد من رواد الرواية العربية ، فى مصر ، هو محمد حسين هيكل ، فى روايته «هكذا خلقت» ، ورائد من رواد الرواية التركية ، هو يعقوب قدرى ، صاحب رواية «قيرالق قوناق» ، أو «قصر للإيجار» . وتعرض الدراسة للتشابه بين بطلات الروايات الثلاث ، الفرنسية والمصرية والتركية ، على أساس من تأمل المحتوى النفسى للبطلة ، وما يتصل بهذا المحتوى من فجوة بين الخيال والواقع ، أو ما يترتب عليه من اندفاع وراء النزوات .

وتتماثل دراسة محمد هريدى مع دراسة محمد يونس فى الدين المنهجى الذى يرجع إلى جهد محمد غنيمى هلال (١٩١٦ ـ ١٩٦٨) رائد الدراسات المقارنة فى النقد العربى الحديث . ولذلك يحمل هذا العدد بحثا لم ينشر ، من أبحاث هذا الرائد الجليل ، وهو دراسة ميسرة عن «مجنون ليلى بين الأدب العربى والأدب الفارسى» ، مع تقديم لفاروق شوشة الذى استخلص البحث من صورته كبرنامج خاص من برامج الإذاعة الثقافية فى مصر ، وفاء لأستاذه وتقديراً لدوره الرائد . وتمثل دراسة غنيمى هلال ـ رغم صورتها الميسّرة ، ورغم تلخيصها لكثير من أفكار كتابه «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية» ـ المقارنة التاريخية التى تكشف عن تحولات «مجنون ليلى» وتنقله ما بين الأدب العربى والفارسى والتركى ، وتؤكد تحوله إلى نموذج عالمى ، يتجاوز الآداب الشرقية إلى الآداب الغربية .

وتتوقف سامية اسعد فى دراستها «قراءة فى مجنون إلزا» عند أحد التجليات الغربية لنموذج «المجنون» ، من خلال العمل الشعرى «مجنون إلزا» للشاعر الفرنسى أراجون . وتتباعد سامية أسعد عن الأعراف التاريخية لمفهوم «التأثير» بمعناه التقليدى ، لتركز على عمل

أراجون ، فتقدم قراءة متميزة له . وتكشف القراءة عن تشكل العمل الشعرى لأراجون ، من خلال عنصرين متزامنين للماضى ، تتجاوب بينهما دلالة أساسية للحاضر ، ليصوغ التجاوب إرهاصاً بالمستقبل الحلم ، قرين إلزا التى لم توجد بعد

ويمضى المحور الرابع ـ من هذا العدد ـ فى تحليل التأثيرات الشرقية فى الأدب الأوروبى . ويبدأ هذا التحليل بدراسة هيام أبو الحسين عن «ألف ليلة وليلة فى المسرح الفرنسى» . وترد الدراسة ظهور تأثير «الليالى» فى المسرح الفرنسى إلى أوائل القرن التاسع عشر ، أى الحقبة التى أعلن فيها الأدب الفرنسى ثورته المرتبطة الرومانسـية، فكانت ألف ليلة رمزا للشرق الأسطورى فى هذا الأدب . وتعرض الدراسة لمسرحيات فرنسية تعتمد على قصص من ألف ليلة ، وأهمها قصة «شهر زاد» التى احتلت مكانا بارزا ، انعكست أصداؤه الفرنسية على المسرح المصرى فيما بعد ، خصوصا مسرح عزيز أباظة الشعرى . ولكن هذه التأثيرات الفرنسية كانت تتم فى إطار مسرحى باهر ، يركز على الشرق الغريب ، ذلك الذى يعاد إنتاجه لصالح متفرج يبحث عن العجيب ، دون أن يتناقض الإبهار مع عناصر مضمونية سياسية واجتماعية لا علاقة لها بقصص ألف ليلة الأصلية .

ولا ينحصر هذا الشرق العجيب فى المسرح الفرنسى بل يتجاوزه إلى الرواية . وتتوقف دراسة عبد المنعم شحاتة لتحلل «صورة مصر بين الأسطورة والواقع ، فى الرواية الفرنسية ، فى الربع الأول من القرن العشرين» . ولكن الدراسة تلاحظ تحولا فى استقبال هذا النوع من الروايات ، وتربط هذا التحول بانحسار موجة الرومانتيكية ، وتشبع السوق الأوروبى بقصص الشرق . وتتأنى الدراسة عند العناصر الدلالية فى الروايات الفرنسية ، تلك التى تستمد موضوعها من عالم مصر القديمة أو الحديثة . وتلاحظ الدراسة الخصائص المتكررة لهذه الروايات، فى مستويات الأحداث والشخصيات والوصف .

وتنقلنا دراسة لوسيان بورتبيه ـ وقد ترجمتها ابتهال يونس عن الفرنسية ـ من الأدب الفرنسى إلى الأدب الإيطالى ، ومن الربع الأول من القرن العشرين إلى الربع الأول من القرن الرابع عشر ، حيث «الكوميديا الآلهية» التى كتبها دانتى أليجيرى ما بين ١٣٠٢ ـ ١٣٢١ م . وتعالج الدراسة موضوع المصادر الإسلامية للكوميديا الآلهية ، وتبدأ من النتائج التى أشاعها آسين بالاسيوس عندما أصدر كتابه عن الإسلام والكوميديا الإلهية ، عام ١٩١٩ . والوثائق الجديدة التى نشرها سيرولّى الإيطالى ، عام ١٩٤٩ ، فى كتابه عن «المعراج» أو «سُلّم محمّد» . وتنتهى دراسة لوسيان بورتبيه إلى مجموعة الدراسات التى تحاول تقليل أهمية الأثر الإسلامى فى الكوميديا الآلهية ، لتعلى من التأثيرات الغربية ، خصوصا تأثير «إنيادة» فرجيل . ولكن الدراسة لا تملك سوى الاعتراف بما أخذه دانتى عن الفكر الإسلامى ، ولا تنكر اطلاع دانتى على كتاب «المعراج» أو «سُلّم محمد» وإن كانت تؤكد ـ فى النهاية ـ أن التأثير يخضع ـ بالضرورة ـ إلى الحصيلة العامة للبيئة والتجربة الفكرية الخاصة بدانتى .

وتنقلنا دراسة مكارم الغمرى إلى جانب آخر من الأدب الأوروبى ، ليتوقف التحليل عند «مؤثرات شرقية فى الشعر الروسى» ، من خلال نتاج ميخائيل ليرمنتوف (١٨١٤ ـ ١٨٤١) . وتهدف الدراسة إلى تقديم محاولة لتقييم أبعاد ومكانة التأثير العربى والإسلامى فى إنتاج ليرمنتوف الشعرى ، دون أن تفصل الدراسة بين ذلك التأثير والاهتمام العام بالشرق فى الأدب الروسى ، فى القرن التاسع عشر . وتنتهى الدراسة ـ بعد التحليلات النصية للقصائد ـ إلى أن انجذاب الأديب الروسى إلى الشرق العربى الإسلامى لم يكن مجرد مظهر للانبهار بالعجيب الغريب ، كما حدث فى آداب غربية مغايرة ، بل كان نتيجة أسباب موضوعية . إذ وجد ليرمنتوف ملاذا لنفسه ـ المتناقضة مع واقعها ـ فى القيم الروحية للشرق العربى الإسلامى ، دون أن يمنعه هذا الملاذ من النظر إلى حضارة الشرق العربى ، من خلال منظور رحب ، فقدم ـ فى إنتاجه ـ صورتين متقاطعتين للشرق العربى : الشرق القديم مركز الإشعاع الحضارى والدينى ، والشرق الحديث الذى أصابه التأخر فأصبح مطمعا للمستعمرين .

وتختتم محاور هذا العدد بدراسة محمد على الكردى عن «الشرق والغرب بين الواقع والأيديولوجيا» فتحلل الدراسة تشويه رؤية الآخر أو تفخيمه بطريقة ذاتية ، سواء كان هذا الآخر الشرق أو الغرب ، من خلال مجموعتين من الدراسات عن الثقافة العربية الإسلامية . وبانتهاء هذا التحليل ، يبدأ «الواقع الأدبى» من هذا العدد ، ليحمل عرضا لرسالة جامعية عن تأثرت . س . إليوت فى و . هـ . أودن» حصل بها ماهر شفيق فريد على درجة الدكتوراه فى سبتمبر الماضى ، وتقريرا لصبرى حافظ عن ندوة الحوار العربى الأوروبى التى عقدت بهامبورج (١١ ـ ١٦ إبريل ١٩٨٣) .

التحـريـر

الأدب المقارن بين المفهومين الفرنسي والأمريكي

عبد الحكيم حسان

ربما لم يلق فرع من فروع المعرفة من الاضطراب فى مفهومه ، وعدم التحديد فى مناهجه واتجاهاته ما لقى الأدب المقارن . فبالرغم من مضى ما يقرب من قرن على استوائه فرعا من فروع الدراسات الأدبية يُعترف به فى كثير من البلدان ، فإن المشتغلين به لا يزالون أبعد ما يكونون عن الاتفاق على كلمة سواء بصدده . ولعل هذا الخلاف يرجع أكثر إلى أن مفهوم الأدب المقارن ظهر مرتبطا بالنزعة القومية فى القرن التاسع عشر ، بالرغم مما يبدو عليه من مسحة العالمية التى تتضح فى أهدافه ، مما أوجد منذ البداية نوعا من عدم الاتساق بين المفهوم والأهداف . كان القرن التاسع عشر عصر محاولة التوفيق بين المتناقضات ، بين الهدم والبناء ، بين النفى والإثبات ، بين العلم والدين ، بين العقل والقلب ، بين الماضى والحاضر ، وبين الاستقرار والتقدم . وما إنْ انتصف ذلك القرن حتى كانت كل أمة أوروبية تقريبا ، تحاول أن تحقق بطريقتها الخاصة ، وفى ظل ظروفها الفكرية والثقافية والفنية الخاصة ، مفهوما لتلك العبارة الغامضة التى كانت تتردد على ألسنة دارسى الأدب وغيرهم من المفكرين ، وهى عبارة «الأدب المقارن» . غير أن سيطرة الفكر والثقافة الفرنسيين فى القرن التاسع عشر ، وما تتميز به العقلية الفرنسية من قدرة كلاسيكية على التنظير ، مكّن فرنسا من أن تعرض فى أخريات القرن التاسع عشر مفهوما للأدب المقارن يلتقى – جزئيا على الأقل – مع أكثر الاتجاهات السائدة فى الأقطار الأوروبية ، مما يسر لهذا المفهوم أن يكتسب لنفسه أرضاً جديدة فى أكثر البلاد الأوروبية ، معبراً بذلك عن اتجاه أوروبى فى الأدب المقارن .

وقد استكملت صياغة هذا المفهوم خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر . ومن أهم من أسهموا فى تحديد هذا المفهوم الفرنسى «بالدنسبرجيه» فى تقديمه للعدد الأول من مجلة الأدب المقارن الفرنسية (١٩٢١) بعنوان الأدب المقارن : الكلمة والشئ .

و«فان تيجم» الذى أخرج كتابا بعنوان «الأدب المقارن» (١٩٣١) عرف فيه بهذا الفرع من فروع الدراسات الأدبية ، وحدد فيه ميادينه ، وبين مناهج الدراسة فيه، و«جويار» فى كتيّبه التعليمى الذى صدر فى منتصف هذا القرن مع مقدمة قصيرة لـ «جان –

ماري كاريه» عرض فيها لتعريف الأدب المقارن. ونظراً لصدور هذا الكتاب الأخير متأخراً نسبيا - وبعد أن تحددت معالم الاتجاه الأمريكي فى الأدب المقارن - فإن من الممكن أن ينظر إليه على أنه يمثل الكلمة الأخيرة فى المفهوم الفرنسى للأدب المقارن.

يعرف «جويار» الأدب المقارن بأنه تاريخ العلائق الأدبية الدولية. فالباحث المقارن يقف على الحدود اللغوية والقومية ويراقب مبادلات الموضوعات والفكر والكتب والعواطف بين أدبين أو عدة آداب، ومن ثم، فإن منهجه فى البحث يجب أن يتطابق مع تباين بحوثه[١]. وهو بذلك يحدد مفهوم الأدب المقارن بأنه دراسة لعلاقات أدب ما بغيره فيما وراء حدوده اللغوية والقومية. وهذه العلاقات تاريخية بالضرورة مما يحتم دراستها على أساس المنهج التاريخى فى البحث. وبذلك يكون الأدب المقارن بناء على هذا المفهوم الفرنسى فرعاً لتاريخ الأدب. بل إن هذا ما قرره أستاذ «جويار» «جان- مارى كاريه» فى تقديمه لكتاب تلميذه، إذ قال «إن الأدب المقارن فرع من التاريخ الأدبى، لأنه دراسة العلائق الروحية الدولية»[٢]. وبالرغم من وصفه هذه العلائق بالوصف «الدولية»، فإن ذلك ينبغى أن لا يعمينا عن ارتكاز هذين التعريفين على نزعة قومية واضحة. أما تعريف «كاريه» فإنه بجعله الأدب المقارن مجرد فرع لتاريخ الأدب يجعل من دراسة الأدب القومى مرتكزاً أساسياً للأدب المقارن، أى أن الأدب المقارن حسب هذا التعريف دراسة الأدب القومى فى علاقاته بالآداب الأخرى. فمهما انتهت الدراسة المقارنة إلى آفاق عالمية فإن منطلقها يظل مع ذلك قوميا. وأما تعريف «جويار» فإنه لا يكتفى بوصف الحدود التى يقف عليها الباحث المقارن بـ «اللغوية» - على ما يثيره جعل اللغات وحدها حدوداً فاصلة بين بعض الآداب وبعض من جدل[٣] - بل يضيف إلى ذلك وصف «القومية» بما فى ذلك من اعتراف صريح بالمرتكز القومى للأدب المقارن، مع أن القومية فيما يبدو لا تزيد على أن تكون عاملا مصاحبا فى التمييز بين بعض الآداب من الوجهة الأكاديمية على الأقل.

وبالاضافة إلى هذه الصبغة القومية للمفهوم الفرنسى للأدب المقارن، نجد هذا المفهوم يعانى من عدم التحديد بين الفرنسيين أنفسهم. فقد تحدث «فان تيجم» فى كتابه المشار إليه آنفا عن «الأدب العام» وفرق بينه وبين الأدب المقارن بأن هذا الأخير: «يدرس فى الغالب علاقات ثنائية، أى علاقة بين عنصرين فحسب، سواء أكان هذان العنصران كتابين أم كاتبين أم طائفتين من الكتب أو الكتّاب أم أدبين كاملين»[٤].

أما «الأدب العام» فيتمثل فى «طائفة من الأبحاث تتناول الوقائع المشتركة بين عدد من الآداب سواء فى علاقاتها المتبادلة، أو فى انطباقها بعضها على بعض»[٥]. فهذا تفريق يقوم - كما هو واضح - على قضية شكلية بحتة هى أن الأدب المقارن يدرس علاقات ثنائية، وأن الأدب العام يدرس علاقات مشتركة بين أكثر من أدبين. ويترتب على ذلك سؤال عن وجود فرق فى المنهج بين دراسة من النوع الأول، ودراسة من النوع الثانى. ولما كان الجواب لابد أن يكون بالنفى فإنه يتضح أن الأدب العام الذى عقد له «فان تيجم» الباب الثالث والأخير من كتابه لم يسهم إلا فى إضفاء كم كبير من الغموض وعدم التحديد على مفهوم الأدب المقارن نفسه. وتكشف التعليقات المتأخرة عن عنصر عدم الإقناع فى هذا التفريق بين الأدب المقارن والأدب العام. فيرى «ريماك» أن «فان تيجم» أضفى على الأدب العام بُعْداً جغرافيا أوسع من البعدين الجغرافيين للأدب القومى والأدب المقارن، بحيث يشمل نطاقا أوربيا أو شاملا للقارتين. وهو لذلك يأمل أن يطرح مصطلح الأدب العام ما أمكن. إنه يعنى أشياء مختلفة كثيرة بالنسبة لكثير من الناس[٦]. ويعترض «رينيه ويليك» على ترويج «فان تيجم» للأدب العام، ويرى أنه والأدب المقارن متداخلان بالضرورة[٧]. بل إن «جويار» نفسه يضطر إلى الاعتراف بأن المعنى الذى حدد للأدب العام ينطبق على الأدب المقارن[٨].

ويميلُ الفرنسيون فى دراساتهم المقارنة إلى المسائل التى يمكن الوصول فيها إلى حلول علمية قائمة على الأدلة الواقعية. وهم لذلك يتجهون إلى استبعاد النقد الأدبى من ميدان الأدب المقارن.

إنهم ينظرون شذرا إلى الدراسات التى تقوم على مجرد المقارنة، أى التى تكتفى بالكشف عن أوجه التشابه والتقابل. وانطلاقا من هذه الحقائقية العلمية، يحذر كل من «كاريه» و «جويار» من دراسات التأثير على أساس أنها غائمة غير مؤكدة، ويفضلان التركيز على قضايا مثل الاستقبال والوسائط والرحلات الخارجية والمواقف تجاه بلد ما فى أدب بلد آخر فى فترة معينة، لأن مثل هذه القضايا يمكن أن تقام على حلولها أدلة واقعية قطعية.

هكذا عانى المفهوم الفرنسى للأدب المقارن منذ نشأته من عدد من أوجه القصور كعدم التحديد والخضوع للنزعة التاريخية، والولع بتفسير الظواهر الأدبية على أساس من حقائق الواقع، وعدم التناسق بين المنطلق القومى والهدف العالمى، وغير ذلك مما سيتكشف المزيد منه خلال الصفحات القادمة. وكانت النتيجة الطبيعية أن احتلت العوامل المؤثرة فى الأدب المكان الأول من عناية الباحثين المقارنين، فى حين احتل الأدب نفسه وهو موضوع الدراسة المكان الثانى. وبالإضافة إلى ذلك فرض هذا المفهوم الفرنسى تجزئة العمل الأدبى أثناء دراسته، بحيث لم تعدُ دراسته، بوصفه عملا فنيا متكاملا، أمرا ممكنا حسب المناهج وطرق التناول التى خططها الفرنسيون، وبذلك استبعدت عملية النقد من الدراسة المقارنة.

كان من الطبيعى أن تنتهى الظروف التى أحاطت بنشأة الأدب المقارن فى القرن التاسع عشر إلى هذه النتيجة. وكان أهم هذه الظروف جميعا سيطرة منهج البحث فى التاريخ وسيادة الفلسفة الوصفية. أما منهج البحث فى التاريخ فقد اكتمل فى القرن الثامن عشر. وقد تم فى هذا القرن من البحوث التاريخية ما جعل القرن التاسع عشر أكثر القرون جميعا نزوعا إلى التاريخ. ويمكن تلخيص

ما حققه مؤرخو النصف الثانى من القرن الثامن عشر فيما يلى :

(أ) **توضيح فكرة التقدم بوصفها مفتاحا لفلسفة التاريخ .**
(ب) **إيجاد منهج لجمع المادة وتصنيفها ، ونقدها ، وتفسيرها .**
(ج) **توسيع مضمون الرواية التاريخية ليشمل الظواهر الاجتماعية والثقافية إلى جانب الظواهر السياسية .**

لقد كان لتوضيح فكرة التقدم تأثير كبير على تشكيل العقل الحديث ، إذ ليست هناك مقابلة بين التفكير القديم والتفكير الحديث تعدل فى أهميتها المقابلة بين النظرة إلى الخلف والنظرة إلى الأمام . فقد نظر الأقدمون إلى العصور السابقة نظرتهم إلى العصور الذهبية التى لم يعد لها رجوع .

وكان الناس فى القرون الوسطى ينظرون إلى أى عصر سابق على أنه أسعد من عصرهم . وكذلك فعل الناس فى عصرى النهضة والإصلاح . أما فى القرن السابع عشر فقد بدأ الناس ينظرون إلى الأمام لا إلى الخلف ويتطلعون إلى حياة أفضل . ويرجع ذلك إلى انتصار العلم الذى فتح أمام الأوروبيين آفاقا لم يعرفوها من قبل ، وأتاح لعصرهم من الإمكانات ما لم يكن لعصر سابق . ولم يقترب القرن السابع عشر من نهايته حتى أدرك أبسط الناس فى أوروبا ، أن معاصريهم فاقوا فى معرفتهم بالطبيعة أشهر علماء العصور السابقة . ولكن لما كان هناك من لا يزالون يعجبون بالأقدمين فقد اشتبكوا مع أنصار الجديد فى معركة ضارية ، كان من نتائجها انتشار فكرة التقدم على نطاق أوسع مما أكسبها من المؤمنين بها أضعاف ما كان لها من قبل . وبعد أن كانت فكرة التقدم قاصرة على ميدان العلم ، تعدته إلى ميادين المعرفة الأخرى بحيث أصبحت نظرية قائمة بذاتها تدين بها الجماهير لا الباحثون وحدهم .[9]

وفى سنة ١٧٢٥ أخرج «فيكو» الإيطالى الطبعة الأولى من كتابه «مبادئ علم جديد يعالج الطبيعة العامة للأمم» . وقد حاول فى هذا الكتاب أن يكتشف القوانين التى تحكم تطور التاريخ . وقد انتهى إلى أن تاريخ الإنسانية ينقسم إلى ثلاث مراحل هى مرحلة الألوهية ومرحلة البطولة والمرحلة الإنسانية ، وأن لكل مرحلة منها قوانينها وعاداتها ونظمها المميزة لها . وكان من أبرز أفكار «فيكو» فى هذا الكتاب فكرة العقل الجماعى . ذلك أن معاصريه ومن سبقوه من المؤرخين فهموا تطور التاريخ إما على أنه نتيجة مباشرة لتدخل المقادير ، أو على أنه من عمل عبقرية كبار المشرّعين . أما هو فقد استبدل بذلك فكرة العقل الجماعى بوصفه الباعث والمطور للحضارات . وقد كانت فلسفة «فيكو» فى التاريخ سابقة لعصرها ، ولذلك لم تقدر قدرها إلا فيما بعد .

ومع ذلك فقد كانت فرنسا هى مهد كتابة التاريخ على أساس منهجى سليم ، وقد ساعدها على ذلك أنها كانت مركز الاهتمام بالعلوم الاجتماعية . ولما كان جمع المادة التاريخية وتصنيفها يتطلب جهدا كبيراً لم يكن متاحاً إلا فى الأديرة ، فقد قام رهبان القديس «مور» فى باريس بهذه المهمة منذ أخريات القرن السابع عشر . غير أن هؤلاء الرهبان وجهوا عناية فائقة إلى التفاصيل ، وأغفلوا النقد الداخلى للوثائق كما غفلوا عن التطور العام للتاريخ ، واضعين بذلك جرثومة ما أصاب منهج البحث فى التاريخ أثناء القرن التاسع عشر من تحجر وشكلية .

وكما كان لفرنسا الفضل فى وضع قواعد جمع المادة التاريخية وتصنيفها ونقدها ، كان لها الفضل أيضا فى توسيع مضمون الرواية التاريخية ليشمل الظواهر الاجتماعية والثقافية إلى جانب الظواهر السياسية ، وقد أدى «فولتير» ومدرسته دوراً رائداً فى هذا الصدد . فقد أبرز فى كتاباته التاريخية سجل الأمم ونموها وتدهورها ، وفضائلها ورذائلها ، وقوانينها وعاداتها ، وسلوكها وآدابها ، وتركيبها الاجتماعى ثم علومها وفنونها ، مع تفسير ذلك كله بالكشف عن قوانين تطوره . وبالرغم مما انطوت عليه كتابات «فولتير» التاريخية من عيوب فطن إليها معاصروه، فإن مدرسته خطت بالدراسات التاريخية خطوة واسعة إلى الأمام ،[10] وكانت جهودها خلال القرن الثامن عشر هى التى مهدت لأن يكون القرن التاسع عشر ـ كما تقدم ـ أكثر العصور جميعا عناية بدراسة التاريخ وفلسفته .

وقد انتهى الإسراف فى استخدام منهج البحث فى التاريخ خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر إلى أن يتحول البحث فى التاريخ إلى مجرد اكتشاف للماضى ، بما يتضمنه ذلك من ولع بالتفاصيل ، وتركيز على حشد الحقائق المنعزلة ، على أمل أنها ستشيد يوما ما هرم المعرفة الأكبر . وبذلك انقلب منهج البحث فى التاريخ إلى نزعة تاريخية زائفة ، لا ترى أن هناك حاجة إلى نظرية لدراسة الماضى ، وأن الحاضر لا يمكن أن يدرس دراسة منهجية . وقد ترتب على ذلك الانصراف عن تحليل الأدب ونقده ، وإلى الاهتمام بالجوانب الجمالية فى العمل الأدبى ، وإلى الاتجاه إلى الشك ، ومن ثم فوضى القيم .[11] فى ظل هذه الظروف ، نشأ المفهوم الفرنسى عن الأدب المقارن ، فاحتمل كل خصائص منهج البحث فى التاريخ، وانعكست فيه اتجاهات الدراسات الأدبية فى هذه الفترة .

إلى فرنسا أيضا ترجع نشأة الفلسفة الوضعية-العامل الثانى الذى شكل تطور المفهوم الفرنسى فى الأدب المقارن . حاول «كومت» ، مؤسس هذه الفلسفة ، أن يوفق بين فروع المعرفة على أساس من المنهج العلمى . وكانت أكثر دعاواه فخراً أنه وسّع من استخدام منهج البحث فى العلوم الطبيعية ، ليشمل بالإضافة إليها التاريخ والسياسة والأخلاق ، مبتكراً بذلك علم الاجتماع الجديد الذى جعل منه علماً وضعياً . فقد رأى «كومت» أن الفكر الإنسانى يمر فى تطوره بمراحل ثلاث ، هى المرحلة الدينية ، والمرحلة الميتافيزيقية ، والمرحلة الوضعية[12] . ورأى أن الظواهر فى المرحلة الدينية تفسر على أنها خاضعة لكائنات غير بشرية ، فتعزى الأحداث السياسية إلى القدر ، ويُعتقد أن الحكام إنما يحكمون بمقتضى حق إلهى . وفى المرحلة الميتافيزيقية تغطى المبادئ التجريدية على القوى غير البشرية ، فتحل الطبيعة محل الألوهية وترتكز السلطة السياسية على أساس من الحق الطبيعى والسيادة العامة . أما فى المرحلة الوضعية فيعمد الناس إلى تفسير الحقائق من خلال علاقات بعضها ببعض وعلاقاتها بحقائق

أعم ، وتدرس الظواهر الاجتماعية بنفس الطريقة التى تدرس بها ظواهر الكيمياء والطبيعة[١٣] .

وكان من نتائج هذه الفلسفة الوضعية أن تحولت الواقعية فى الأدب إلى طبيعية ، فاتجه الناس إلى تقليد مناهج البحث فى العلوم الطبيعية فى دراستهم للأدب . وبمزيد من الضبط استخدمت هذه المناهج فى تفسير الظواهر الأدبية بواسطة مسبباتها الحتمية فى الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية . بل قد حاول باحثون آخرون إدخال المناهج الكمية للعلوم إلى دراسة الأدب فاستخدموا الإحصاء والجداول والرسوم . بل لقد كان هناك اتجاه أكثر طموحا حاول استخدام المفاهيم البيولوجية فى تتبع نشأة الأدب ، فقد تصور «برونتيير» تطورالأجناس الأدبية على أسس شبيهة بتطور الأجناس الحية . وهكذا أصبح دارسو الأدب علماء أو أشباه علماء . ولكن لما كان دخولهم إلى ميدان العلم قد جاء متأخراً ،وكانت المادة التى يدرسونها لا تستجيب بطبيعتها للمنهج العلمى ، فقد أصبحوا علماء من الدرجة الثانية،يضطرون إلى الاحتجاج لموضوعهم ولا يعلقون على مناهجهم إلا آمالا غائمة[١٤] . فإذاكانت النزعة التاريخية قد اتجهت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر إلى مجرد تجميع الحقائق غير المترابطة فقد افترضت الفلسفة الوضعية وجوب تفسير الأدب على أساس من منهج البحث فى العلوم الطبيعية . وهكذا تجمع هذان العاملان ليجعلا من الدراسات الأدبية بعامة دراسات علمية تنظر إلى ظواهر الأدب نظرتها إلى حقائق العلوم،وتدرسها على أساس منهج البحث فى العلوم . وبذلك تحول تاريخ الأدب إلى علم ، واصطبغ النقد الأدبى بصبغة علمية صارخة . أما الأدب المقارن فقد تجاوز تأثير هذين العاملين إلى طبيعته ، ليحدد مفهومه الذى كان لا يزال آنذاك فى دور التكون ، فكان أن ظهر المفهوم الفرنسى الذى اكتمل فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين .

غير أن رد الفعل ضد تاريخية القرن التاسع عشر وفلسفته الوضعية غيّر المناخ بالنسبة للدراسات الأدبية خلال النصف الأول من القرن العشرين تغييراً كبيراً ، فأرجع إليها طابعها الأدبى الذى يهتم أول مايهتم بالعنصر النقدى الجمالى فى الأدب ، ومهد لظهور مفهوم جديد للأدب المقارن اكتمل فى منتصف هذا القرن هو المفهوم الأمريكى . إن أهم مايتميز به المفهوم الأمريكى للأدب المقارن أنه من ناحية استجابة للمتغيرات الفكرية والمنهجية التى تطورت خلال النصف الأول من القرن العشرين ، وأنه من ناحية أخرى محاولة لتلافى أوجه القصور فى المفهوم الفرنسى ، التى أشرنا إلى بعض منها فيما سبق . إن هذه المتغيرات الفكرية والمنهجية تتمثل فى المذهب الشكلى وماتطور إليه من فكر بنيوى . فقد ظهر المذهب الشكلى فى روسيا سنة ١٩١٦ . وكان فى أساسه حركة معارضة للنزعة التعليمية فى النقد الأدبى الروسى . ثم أصبح فى ظل البلشفية احتجاجا ضد المادية التاريخية أو هروباً منها . ولذلك أخمدت هذه المدرسة سنة ١٩٣٠ ، ولم يبق من يمارسها فى روسيا . لقد فهم الشكليون العمل الأدبى على أنه «مجموع كل الوسائل المستخدمة فيه» ، أى العروض والأسلوب والتأليف وكل العناصر التى تسمى عادة «شكلا» . ولكنهم يضيفون إلى ذلك أيضا إختيار الموضوع ، وتصوير الشخصيات ، والبنية والحبكة ، وكل ما ينظر إليه عادة على أنه «مادة» . كل هذه الوسائل ينظر إليها الشكليون على قدم المساواة على أنها وسائل فنية لتحقيق تأثير معين . وهذه الوسائل جميعا ذات طبيعة مزدوجة تقوم على التنظيم من ناحية والتشويه من ناحية أخرى . فإذا استخدم الشاعر مثلا عنصرا لغويا (صوتا أو جملة أو تركيبا .. الخ) كما يستخدم فى اللغة العامة فإنه لن يثير فى هذه الحالة أى انتباه . ولكنه بمجرد أن يشوهه باخضاعه لتنظيم آخر غير التنظيم العام ، فإنه يجذب إليه الانتباه ، ويجعله بذلك موضوعا للإدراك الجمالى . ولقد واجه الشكليون الروس بحسم ووضوح مشكلة تاريخ الأدب بوصفه فرعا متميزاً عن تاريخ السلوك والحضارة ، منعكساً فى مرآة الأدب . وبانتفاعهم بالجدلية الهيجيلية والماركسية ـ مع رفضهم مذهبيتها العالمية ـ كتبوا تواريخ الأشكال الأدبية كتابة أدبية خالصة . فتاريخ الأدب بالنسبة لهم هو تاريخ التراث الأدبى . وكل عمل أدبى يدرس فى ضوء خلفية من الأعمال الأدبية السابقة ، أو على أنه رد فعل ضدها ، لأن الشكليين نظروا إلى نشأة الأدب على أنها نشأة ذاتية لا تتصل بتاريخ المجتمع أو بالتجارب الفردية للمؤلفين إلا بعلاقات خارجية . وكان من حظ تشيكوسلوفاكيا أن تستقبل واحداً من أكثر أعضاء المدرسة الشكلية الروسية أصالة ، وأغزرهم إنتاجا ، هو «رومان جاكوبسون» . وقد أقام «جاكوبسون» صلات مع حلقة براغ التى كان لها رد فعل سابق ضد المناهج التاريخية والمذهبية والنفسية السائدة آنذاك فى دراسة الأدب . فقد نظمت حلقة براغ اللغوية سنة ١٩٢٦ ، وطبق أعضاؤها مناهج الدراسة الأدبية التى طورها الشكليون الروس على المواد الجديدة،ولكنهم حاولوا أن يصوغوها بطريقة أكثر فلسفية . وفى حلقة براغ حل المصطلح «البنيوية» محل المصطلح «الشكلية» وجمع أعضاؤها بين طريقة التناول الشكلية الخالصة وبين المناهج الاجتماعية والمذهبية.[١٥]

وأخذت «البنيوية» تتطور فى هذه الفترة فى أوروبا وأمريكا دون أن يكون هناك اتصال بين حركتيها على شاطئ الأطلسى . وكان «بوسى» الذى يستلهمه «ليفى شتراوس» كثيرا ، أول من طور الأفكار البنيوية فى الأنثروبولوجيا اللغوية فى أمريكا . وحذا حذوه تلميذه «سابير» الذى أخرج كتاب (اللغة) سنة ١٩٢١ ، وكشف عن أهمية الفيلسوف الإيطالى «كروتشى» فى بناء البنيوية ؛ ثم جاء «بلومفيلد» الذى أخرج كتابه (اللغة) سنة ١٩٣١ ، وأرسى أسس المنهج التوزيعى فى جامعة «ييل» ، متفقاً مع مدرسة «كوبنهاجن» ، ومعارضا حلقة براغ فى البحث عن الخصائص المميزة للوحدات اللغوية . وحين هاجر «جاكوبسون» أحد ممثلى حلقة براغ إلى أمريكا استقر فى جامعة «هارڤارد» ، وجعلها مركزا لأفكار حلقة براغ ، مما أوجد صداماً فى بداية الأمر بين «ييل» و «هارڤارد» ، ولكن تطور نظرية الاتصال ، ودخول المقاييس الرياضية فى الدراسات اللغوية ، ساعدا على التقليل من الفروق بين المدرستين ، فقام من التلفيق بينهما منهج مشترك ساد الفكر الأمريكى كله تحت اسم «البنيوية» يتميز بالتحليل الشمولى القائم على مقاييس موضوعية ، وبالاعتماد على القيم الخلافية والامتداد عمقا لا عرضا .

إن «البنيوية» مفهوم موغل فى التجديد، يختلف تصوره من ذهن إلى ذهن؛ ولذلك يصعب تعريفها، ويكتفى عادة بوصفها وبيان خصائصها. وهى تقوم أساسا على عمليتى التحليل والتركيب. ومن خلال هاتين العمليتين ينتج لنا شئ جديد هو «قابلية الفهم». وعلى هذا فإن التأمل أو الإبداع البنائى ليسا «انطباعا» عن العالم، ولكنهما صنع حقيقى لعالم آخر يشبهه، لا نسخا للأول وإنما لجعله قابلا للفهم والإدراك[16]؛ من هنا يتضح الاختلاف بين البنيوية ومنهج البحث فى التاريخ. فهى تعترف بفكرة الصدام بين بنية وأخرى خارجة عنها، على عكس منهج البحث فى التاريخ الذى يقوم على فكرة الصراع داخل الشئ الواحد. ثم إن البنية شبكة من العلاقات الوظيفية تكشف عن الأسباب فى إطار الكل القائم، وتتنبأ فى ضوء الحركة العادية للعلاقات فى داخلها، بخلاف منهج البحث فى التاريخ الذى يجعل السابق سببا للاحق، ومن ثم، فليس هناك مجال لتطبيق منهج البحث فى التاريخ على العلوم الإنسانية، إذ لا يوجد فيها طابع السبق واللحاق.

ومن وجهة نظر البنيوية، تركز الدراسات الأدبية بصفة عامة على تحليل العمل الأدبى إلى عناصره المكونة له. ولما كانت هذه العناصر ليست إلا وسائل لتحقيق نوع معين من التأثير الجمالى، كان لابد من إعادة تركيبها لاكتشاف بنية العمل الأدبى ككل. أما التركيز على دراسة العوامل المحيطة بالعمل الأدبى، كما كانت الدراسة تتم على أساس المنهج التاريخى وفى ظل الفلسفة التوفيقية، فإن ذلك يؤدى إلى نتيجتين كلتاهما ضارة بالدراسة الأدبية الصحيحة، أولاهما إحلال العمل الأدبى المرحلة الثانية من الاهتمام، لأن المرحلة الأولى قد احتلتها الظروف المحيطة بالعمل الأدبى، والأخرى تجزئة العمل الأدبى حسب نوعية الظروف الموضوعية تحت الدراسة، ودراسة تضحى بالعمل الأدبى فى سبيل أشياء خارجة عنه لا يمكن أن تكون دراسة أدبية صحيحة؛ لأنها تهمل صفة الأدبية فى موضوع دراستها، وتستبدل العلم بالنقد والإدراك العقلى بالإدراك الجمالى. من هنا كان النصف الأول من القرن العشرين فترة ردود أفعال ضد وضعية النصف الثانى من القرن التاسع عشر؛ فالحركات والتجمعات الأكاديمية والنقدية فى القرن العشرين التى تختلف فيما بينها من حيث مناهجها وأهدافها - مثل كروتشى وأتباعه فى إيطاليا، والشكلية الروسية وفروعها وتطوراتها فى بولاندا وتشيكوسلوفاكيا، وعلم الأسلوب الألمانى الذى كانت له أصداء فى البلاد الناطقة بالإسبانية، والنقد الوجودى فى فرنسا وألمانيا، والنقد الجديد فى أمريكا، ونقد الأسطورة المستوحى من الأنماط النموذجية لـ «يونج»، وحتى التحليل النفسى الفرويدى، كل هذه أيا كانت عيوبها، وأوجه القصور فيها، تجمّعت فى رد فعل واحد ضد الحقائقية الخارجية والاتجاه التجزيئى. ونتيجة لذلك ظهر فى منتصف القرن العشرين مفهوم أمريكى للأدب المقارن فى مقابل المفهوم الفرنسى الذى كان وليد اتجاهات القرن التاسع عشر التى مر ذكرها.

ويلخص بحث «رينيه ويليك» «أزمة الأدب المقارن» الذى ظهر فى هذه الفترة[17] مآخذ الاتجاه الجديد فى الأدب المقارن على المفهوم الفرنسى فى نقاط ثلاثة، هى عدم وجود تحديد واضح لموضوع الأدب المقارن ومناهجه، وعدم التركيز على العمل الأدبى فى الدراسة، والاندفاع بعوامل قومية. فقد رأى «ويليك» أن البرامج التى وضعها رواد المفهوم الفرنسى لم تستطع أن تقدم موضوعاً واضحاً ولا منهجاً محدداً. فقد أثقلوا الأدب المقارن بمنهج قديم للبحث، ووضعوا على كاهله اليد الميتة لحقائقية القرن التاسع عشر وعلميته ونسبيته التاريخية. كما أن محاولة «فان تيجم» التفريق بين الأدب المقارن وبين الأدب العام لم تنجح؛ لأنها ضيقت مجال الأدب المقارن، بحيث قصرته على دراسة ما هو أجنبى فى الأدب، فأصبح مجموعة غير متماسكة من الشظايا وشبكة من العلاقات، لا تفتأ تتقطع، منعزلة عن الكل ذى المعنى. كما رأى «ويليك» فى المحاولة المتأخرة لكل من «كاريه» و «جويار» توسيع نطاق الأدب المقارن بجعله يشمل دراسة النزعات القومية والأفكار التى تكونها أمة عن أخرى فرضاً لعناصر غير أدبية على الأدب المقارن. والسبب فى ذلك يرجع إلى أن «فان تيجم» واتباعه نظروا إلى دراسة الأدب - تحت تأثير وضعية القرن التاسع عشر - على أنها دراسة للمصادر والتأثيرات مؤمنين بالتفسير السببى، ويستثيرهم تتبع الأغراض والموضوعات والشخصيات والمواقف والحبكات.. الخ إلى مصادر أقدم تاريخاً. وأخيراً رأى «ويليك»، أن النزعة القومية التى تبرز فى كتابات كثير من رواد المفهوم الفرنسى للأدب المقارن، أدت إلى نظام غريب من «إمساك الدفاتر» الثقافى، من أجل إقامة أهرام من الفضل لأمة ما، عن طريق إثبات أكبر عدد من مظاهر التأثير من جانبها فى أمة أو أمم أخرى، أو بإثبات أن الأمة التى ينتمى إليها المؤلف قد تمثلت كاتبا أجنبياً عظيماً أحسن مِمّا فعلت أية أمة أخرى. وأشار «ويليك» إلى أن ذلك يظهر بسذاجة فى القائمة التى وضعها «جويار» فى كتيبه التعليمى، والذى نجد فيه مربعات فارغة لرسائل لم تكتب بعد عن روتسار فى إسبانيا، وكورنى فى إيطاليا، وباسكال فى هولاندا، وهكذا. ويقول إن كثيراً من الباحثين أداروا دراسات الحاسبات الأليكترونية هذه، وأعلنوا مبدأ أن لا ستدانة فى مقارنة الآداب.

كان مقال «ويليك» هذا بمثابة إعلان رسمى بمولد مفهوم جديد للأدب المقارن يمكن تسميته فى مقابل المفهوم الفرنسى بالمفهوم الأمريكى، وإن كان ظهور هذا المفهوم الجديد، لم يؤد إلى اندثار المفهوم القديم الذى لايزال العمل جاريا على أساسه فى كثير من الجامعات حتى الآن.

وقد صدر عن المقارنين الأمريكيين عددٌ من تعريفات الأدب المقارن من وجهة نظر هذا المفهوم الجديد؛ فقد عرفه «ريماك» بأنه «دراسة الأدب فيما وراء حدود بلد معين، ودراسة العلاقات بين الآداب من ناحية، والمجالات الأخرى للمعرفة والاعتقاد كالفنون (الرسم والنحت والمعمار والموسيقى مثلا) والفلسفة والتاريخ والعلوم

الاجتماعية (كالسياسة والاقتصاد والاجتماع والعلوم والدين .. الخ) من ناحية أخرى. باختصار هو مقارنة أدب بأدب آخر أو آداب أخرى، ومقارنة الأدب بمجالات التعبير الإنسانى الأخرى»[١٨]،

وعرفه «اوين ألدريج» تعريفا قريبا من هذا فقال: «من المتفق عليه الآن بصفة عامة أن الأدب المقارن لا يقارن الآداب القومية بمعنى أن يضع أحدها إزاء الآخر، ولكنه بدلا من ذلك يقدم منهجا لتوسيع نظرة الإنسان فى تناوله للأعمال الأدبية المعينة. إنه طريقة للنظر إلى ماوراء الأطر الضيقة للحدود القومية من أجل إدراك الاتجاهات والحركات فى الثقافات القومية العديدة، ومن أجل إدراك العلاقات بين الأدب والمجالات الأخرى للنشاط الإنسانى. باختصار يمكن تعريف الأدب المقارن بأنه دراسة أية ظاهرة أدبية من وجهة نظر أكثر من أدب واحد، أو متصلة بعلم آخر أو أكثر»[١٩]. ويتضح من هذين التعريفين أن المفهوم الأمريكى للأدب المقارن يمتاز عن المفهوم الفرنسى بشيئين؛ أولهما أنه يحاول أن يتفادى تلك المآخذ التى أخذت على المفهوم الفرنسى، والتى لخصها تلخيصا حسنا مقال «ويليك» كما مر. والآخر أنه يوسع من مجال الأدب المقارن عن طريق تقديم مفهوم أوسع للعلاقات الأدبية من ناحية، وعن طريق توسيع نطاق المقارنة لتشمل العلاقة بين الأدب والمجالات الأخرى للتعبير الإنسانى من ناحية أخرى. وقد راج هذا المفهوم فى أمريكا وخارجها، واتسع نطاق الدراسات المقارنة القائمة على أساسه وبخاصة فى السنوات العشرين الماضية.

إن المفهوم الأمريكى للأدب المقارن يستمد سبب وجوده من كونه فكرة إصلاحية لمفهوم يدعى أنه قد تأخر به الزمن وأصبح أساسه الفكرى جزءا من الماضى. ومن ثم فإن من حقنا أن نتوقع أن يكون هذا المفهوم بمنجاة من العيوب التى أنكرها. فهل حقق المفهوم الأمريكى هذا الهدف؟ أما أن هذا المفهوم الجديد، يمثل خطوة إلى الأمام فى ميدان الدراسات الأدبية المقارنة فهذا مما لا شك فيه. ويكفى شاهداً على ذلك أن منهج البحث الذى يرتكز عليه هذا المفهوم الجديد يُعد من أحدث ما انتهى إليه الفكر الإنسانى؛ لأنه تطور خلال الربع الثانى من القرن العشرين، فى حين يرجع منهج البحث الذى يقوم عليه المفهوم الفرنسى إلى القرن التاسع عشر. ولذلك من الآثار ما ذُكر مفصلا فيما سبق، ومع ذلك فإن المفهوم الجديد لم يستطع أن يخلص كليا من بعض العيوب التى أخذها على المفهوم الفرنسى؛ ومن أهم هذه العيوب ما يلى:—

أولا: نظر المفهوم الأمريكى إلى الأدب العام على أنه بدعة ابتدعها «فان تيجم» دون أن يستطيع التفريق بينها وبين الأدب المقارن من حيث المنهج، مما أدى إلى اختلاط المفاهيم والمناهج بين هذين الفرعين من فروع الدراسات الأدبية. لكن بالرغم من ذلك ظل الأدب العام يدرّس فى بعض الجامعات الأمريكية إلى اليوم دون تفريق حاسم بين **مفهومه** ومفهوم الأدب المقارن. وهناك مجلة علمية تضم الفرعين فى عنوانها، وهى «الكتاب السنوى للأدب المقارن والأدب العام»

Yearbook of Comparative and General Literature.

ثانيا: إن التعريفات التى وضعها المقارنون الأمريكيون للأدب المقارن لا تتسم بالوحدة المتكاملة، إذ يظهر فيها طابع الازدواجية؛ ذلك أن الأدب المقارن حسب هذا المفهوم هو أولا المقارنة بين الآداب؛ وهو ثانيا مقارنة الأدب بغيره من وسائل التعبير الإنسانى. ومن حق العقل الذى يريد أن يتصور مفهوما ما، أن يطالب باتسام ذلك المفهوم بالوحدة؛ لأن هذه الازدواجية تؤدى إلى تكون مفهومين لا مفهوم واحد فى الذهن.

ثالثا: بالرغم من أن المفهوم الأمريكى يستنكر ما يلاحظ فى كتابات رواد المفهوم الفرنسى من نزعة قومية، عدّها من مخلفات القرن التاسع عشر، فإن كثيرا من المقارنين الأمريكيين تورطوا فى قومية من نوع آخر، تتمثل فى نظرتهم الخاصة إلى التراث الأدبى الغربى بوصفه منطقة مميزة بذاتها فى نطاق الدراسات المقارنة؛ فالإنسان لا يرى كبير معنى فى ذلك التحديد الذى أورده — على سبيل المثال — «روبرت . ج . كليمنتسى» لمحاور الأدب المقارن أو أبعاده الثلاثة، وهى محور التراث الغربى الذى تتم المقارنة بين بعض آدابه والبعض الآخر، ثم محور الشرق والغرب، وأخيرا محور الأدب العالمى[٢٠]. أفلا تحتم الاعتبارات الأكاديمية والاعتبارات الإنسانية جميعا صرف النظر عن المحورين الأولين والاكتفاء بالثالث محورا وحيدا للأدب المقارن؟

ومع ذلك، فإن النجاح الكبير الذى حققه المفهوم الأمريكى للأدب المقارن فى السنوات الأخيرة، ومشاركة الكثير من أمم الشرق فى مجال الدراسات المقارنة فكرا وتطبيقا، والتقدم الهائل الذى حققته وسائل الاتصال بين الشعوب؛ كل ذلك يوحى بقدرة هذا المفهوم الجديد على التخلص من هذه العيوب، والمضى فى طريقه لتحقيق المزيد من النجاح.

الهوامش:

(١) ماريوس فرانسوا جويار، الأدب المقارن، ترجمة الدكتور محمد غلاب ومراجعة الدكتور عبد الحليم محمود (لجنة البيان العربى ١٩٥٦) ص ٥

(٢) نفس المرجع، مقدمة كاريه، ص ل

(٣) يذهب كثير من الباحثين إلى أن الواقع الأدبى فى العالم لا يؤيد الرأى القائل بأن اللغات وحدها تمثل الحدود الفاصلة بين بعض الآداب وبعض. فهم يقولون مثلا ماذا يمكن أن يقال عن الأدب الإنجليزى، والأدب الأمريكى، والأدب

الكندى ، والأدب الأسترالى ، والأدب النيوزولاندى ، وكلها تكتب بلغة واحدة هى اللغة الإنجليزية ـ ومثل ذلك يمكن أن يقال عن الأدب الفرنسى والأدب البلجيكى والأدب السويسرى فى جنوب سويسرا ؛ كما يقال كذلك عن الأدب الألمانى والأدب السويسرى فى شمال سويسرا . فالخصائص الثقافية للتمايزة تمنع من النظر إلى كل مجموعة من هذه الآداب على أنها أدب واحد

(٤) فان تيجم ، الأدب المقارن ، (دار الفكر العربى) ص ١٧٤

(٥) المرجع نفسه ص ١٧٨

(٦) See, Comparative Literature : Method and Perspective (S. I. U. P. 1961).

(٧) René Wellek, Concept of Criticism (Yale University Press, 1978), p. 290.

(٨) جويار ، الأدب المقارن ، المدخل ص (ص)

(٩) P. Smith, The Enlightenment, 1687 - 1776, Volume II op. History of Modern Culture.

(١٠) Ibid, p. 35.

(١١) P. Smith, (op. cit.)

(١٢) René Wellek, Concept of Criticism, (op. cit.) p. 257.

(١٣) يذكر هذا التقسيم فى قوة بتقسيم «فيكو» الذى سبقت الإشارة إليه منذ قليل رغم أن التطابق بين التقسيمين ليس تاما .

(١٤) Basil Willey, Nineteenth - Century Studies, (Penguin Books 1944) p.199.

(١٥) René Wellek, Concept of Criticism, (op. cit.) pp 257 - 258.

(١٦) See: René Wellek, Concept of Criticism, (op. cit.) pp. 275 - 279.

(١٧) د. صلاح فضل ، نظرية البنائية فى النقد الأدبى (مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٨) ص ١٦٢

(١٨) ألقى هذا البحث فى مؤتمر الأدب المقارن الذى أقيم فى «تشابل هيل» سنة ١٩٥٨ ونشر ضمن أعمال هذا المؤتمر . ثم نشر بعد ذلك مع عدد من الأبحاث الأخرى للمؤلف فى كتاب سبقت الإشارة إليه فى هذا المقال بعنوان : Concept of Criticism. (انظر ص ٢٨٢)

(١٩) Henry Remak, Comparative Literature - Method and Perspective, p. 1.

(٢٠) A. Owen Aldaidge, Comparative Literature, Matter and Method.

(٢١) See: Robert J. Clements, Comparative Literature as Academic Discipline, (New York 1977), p. 7.



أولريش فايسشتاين

التأثير والتقليد

يعتبر كتاب أولريش فايسشتاين «مدخل إلى علم الأدب المقارن» من الكتب الأساسية لعلم الأدب المقارن فى ألمانيا ، فهو يعرض لمبادئ هذا العلم ومناهجه ، ويشرح قواعده معتمداً على البحوث الكثيرة التى جرت فى هذا الميدان ، لا فى ألمانيا وحدها ، بل فى العالم الغربى بصفة عامة . وفيما يلى ترجمة الباب الثالث منه ، ويحمل عنوان «التأثير والتقليد» .

• • •

يعد مفهوم التأثير مفهوماً أساسياً فى كل بحوث المقارنة ، لأنه يفترض بداهة وجود عملين ؛ العمل الذى يصدر عنه التأثير ، والعمل الذى ينصب عليه التأثير . ولا نكاد نرى بنا حاجة إلى تأكيد أن الفرق من الناحية المنهجية بين دراسة التأثيرات فى قلب أدب قومى بعينه ، والتأثيرات التى تتجاوز حدود البلد ، لا يظهر إلا فى أن التأثيرات الأخيرة تتناول غالباً أعمالاً أدبية بلغاتٍ مختلفة .

يرى (إيهاب حسن) أن مجال البحوث الأدبية قد شاع فيه للأسف «أن مفهوم التأثير الذى يتخذ دلالة على العلاقة ابتداء من علاقة المصادفة البحتة إلى علاقة السببية مروراً بمجال مطاطٍ نسبياً يعوم على الارتباطات الوسيطة» ولقد احتلت هذه المسألة الحيوية فى السنوات الأخيرة ، وبخاصة فى الدوائر الأمريكية المعنية ، مركز الصدارة المرة تلو المرة . ودارت مساجلات اتسمت أحياناً بالحدة حول هذا الموضوع، اشترك فيها إيهاب حسن وعلماء آخرون مثل (أنّا بالكيان) و (هاسكل بلوك) و (كلاوديو جويين) و (جوزيف شو) . بلغت هذه المساجلات ذروتها المؤقتة وختامها فى المؤتمر الأول الذى عقده اتحاد المتخصصين فى الأدب المقارن . وسنناقش فى هذا الباب آراء الباحثين الذين اشرنا إليهم حتى نوضح هذا المفهوم .

ورغبة منا فى تحاشى التعقيدات المنهجية قدر الطاقة ، سنغض الطرف فى البداية عن أن المرسِلين (أو المشعّين أو الباثين) لتأثير أدبى والمتلقين (أو المستقبلين) لهذا التأثير لا تقوم بينهم صلة مباشرة ، بل يتم الاتصال بينهم عن طريق وسطاء هم المترجمون والنقاد والمعلقون والعلماء والرحالة ، أو عن طريق كتب أو مجلات . ونحن إنما نفعل ذلك لأننا سنتناول وظيفة الوسيط بالتحديد فى الباب التالى من كتابنا ، وإنْ صح أن تناولنا لها سيكون عابراً . وسنذكر فيما يلى على أية حال مثالين نريد بهما جذب انتباه القارىء إلى أن التأثيرات ليست دائماً علاقات واضحة محددة من نوع علاقة العلة والمعلول .

يقول جوزيف شو عن (ميخائيل ليرمونتوف) إنه شاعر نقل عن طريق بوشكين نمط القصة الشعرية . ولكنه اتصل (ببايرون) علاوة على ذلك مباشرة ليأخذ عنه خصائصه ويفيد منها فى أدبه تلك الخصائص التى تغاضى عنها (بوشكين)،أو لم يدركها إلا على نحو مضطرب مختلط . ومعنى هذا أن تأثير بايرون على (ليرمونتوف) تأثير مزدوج على شاكلتين . وقد دفعت هذه الملاحظة العالم الأمريكى إلى أن ينتهى إلى الأفكار التالية : « من أكثر المشكلات تعقيداً فى مجال دراسة التأثير مشكلة القطع بما إذا كان التأثير مباشراً أو غير مباشر ؛ فمن الممكن أن يجلب أحد المؤلفين تأثير مؤلف أجنبى ، ويدخله فى التراث الأدبى ، ثم يحدث أن يتغذى هذا التأثير بنسبة كبيرة على المؤلف الوطنى ، كما حدث بالنسبة لتراث اللورد بايرون فى روسيا . وبينما هذا التراث يسير فى طريقه يمكن أن يأتى مؤلفٌ وطنى آخر ، ويزيد هذا التراث ثراء ، بأن يعود إلى المؤلف الأجنبى ويستقى من أعماله بعض المواد ، أو النغمات أو الصور ، أو المؤثرات التى لم يكن المؤلف الوطنى الأول قد استقاها . »

ويتمثل (ألدريدج) بـ (بنجامين فرنكلين) ومجموعة حِكَمِهِ المسماة «**تقويم ريتشارد الفقير**» ليبين أن «مُؤلفاً» ما يمكن أن يتأثر بأجزاء من أعمال مؤلف آخر دون أن يكون على وعى بسلفه هذا كفنان ، أو دون أن يكون على وعى بأعماله فى مجموعها . فمن بين الحِكَم الواردة فى التقويم عددٌ كتبه (لاروشفوكو) . ولسنا بقادرين على أن نبرهن تفصيلياً على ما إذا كان فرانكلين قد استقاها من المؤلف الفرنسى (لاروشفوكو) مباشرة ، أو أخذ معلوماته عنها من مختارات باللغة الإنجليزية .

ونحن إذ نبحث فى هذا المشكلة بحثاً منظماً ، ننبه إلى أن عالم الأدب المقارن لا يفرق تفرقة تقييمية بين العامل المرسِل والعامل المتلقى فى عملية التأثير ؛ فليس مما يمس الكرامة أن يتلقى المؤلف شيئا ، كما أنه ليس مما يستحق المدح أن يرسل مؤلف ما تأثيراً . كذا ينبغى أن نصدر فى بحوثنا عن منطلق سيكلوجى يتمثل فى أن المرسل لا يلعب هذا الدور عامداً ، وأن المتلقى لا يعى علاقة التبعية التى يدخل فيها إلا نادراً .

ويستثنى من هذه القاعدة التى أرسيناها لتونا المدارس والمجموعات ، حيث يتم البحث والتلقى فى إطار العلاقة بين المعلم وتلاميذه،أو القائد لأتباعه،بصورة واعية منضبطة فى أغلب الأحوال . وليس ما يجرى فى هذه الأحوال من قبيل التأثير ، بل هو من قبيل التقليد . وعلينا أن نلاحظ علاوة على ذلك أننا فى معالجتنا النظرية للمشكلة سيقل اهتمامنا نسبيا بالمرسل ؛ لأن معالجة إسهامه فى عملية التأثير يدخل فى إطار آخر ، هو إطار تاريخ نشاط المؤلف (بما فى ذلك الاستقبال والانتشار والنجاح والاطلاع) . ولن نجعل للمعايير الجمالية – على الأقل فى بداية البحث – إلا دورا ثانويا . والرأى عندنا أن أفضل موضع نضع فيه الاستقبال من ناحية التتابع الزمنى هو موضع المرحلة التمهيدية للإحاطة أو الاكتساب .

أما المدى الذى يمكن أن يصل إليه بحثنا فى هذا الفصل الذى يتناول التأثير الأدبى من ناحية الاكتساب الشعورى أو اللاشعورى لدى المتلقى ، فسنتركه مفتوحاً فى البداية . وأفضل طريقة للتفرقة بين مفهومى «التأثير» Einfluss و «التقليد» Nachahmung من الناحية المضمونية هى أن تقول إن التأثير هو تقليد لا شعورى ، وإن التقليد هو تأثير شعورى . ولقد أصاب (شو) حينما قال : «يختلف التأثير عن التقليد فى أن المؤلف الذى ينصب عليه التأثير يؤلف عملاً خاصاً فى جوهره . والتأثير لايقتصر على تفصيلات فردية ، أو صور ، أو اقتباسات ، أو حتى على مصادر – وإن صح أنه قد يشتمل عليها . التأثير شئٌ متغلغل ؛ شئٌ مندس عضوياً،يتشكل فى أعمال فنية . ويعرف أولدريدج التأثير بأنه «شئٌ يوجد فى عمل مؤلف ما ، ما كان ليوجد فيه لولم يقرأ المؤلف عمل مؤلف سابق» . ويتفق مع شو عندما يقول : «ليس التأثير شيئاً يظهر كأسلوب منفرد مجسم بل ينبغى علينا أن نبحث عنه فى ظواهر كثيرة متعددة» . ويمكن أن نقول بعبارة أخرى : ليس التأثير مرادفا بحال من الأحوال للتطابق اللفظى .

وإذا أردنا أن نحصر احتمالات معالجة مادة ما من أوجه النظر المختلفة فإننا نحسن التصرف عندما نضع قائمة ، تبدأ بظاهرة الترجمة ، وتمر بالاقتباس والتقليد ، وتنتهى بالتأثير قائمة على هيئة خط صاعد ، يظل يصعد حتى يصل إلى العمل الفنى الأصيل ، بشرط ألا نفهم الأصالة – بالضرورة – على أنها تجديدات شكلية أو مضمونية فقط ، بل مفاهيم جديدة ، أو تكوينات جديدة أيضاً ، تعتمد فيما تعتمد من الناحية المضمونية والتشكيلية على نماذج سالفة . ونحن فى هذا نتفق تماما مع (ويلك) و (وارين) حيث يقولان : «ومن المألوف فى زمننا هذا أن من يسئ الناس فهم الأصالة فيتصورونها على أنها مجرد كسر للتقاليد ، ومن المألوف أيضاً أن يلتمسها الناس فى موضع خطأ ، هو المادة المجردة لعمل فنى ، أو فى الهيكل فحسب – فى الموضوع التقليدى والإطار التقليدى ... إن العمل وسط تقاليد معينة ، والرضا بمقوماتها ، يتفق وينسجم تماما مع القوة العاطفية والقيمة الفنية» .

إن جدلية الأصالة والتقليد تنظم تاريخ الأدب وتاريخ الفن كخط دال لا ينقطع وفى عصور الاتباعية الكلاسية ، يُستحسن التقليد ويُمتدح بأنه انتقائية Eklektik وفى عصور العاصفة والاندفاع والرومانتيكية والسريالية ، يستهجن التقليد ويرفض . وكل العصور ترفض التقليد الذى يتخذ صورة السرقة Plagiat ، أى التقليد دون ذكر النموذج السابق،أو إيراد استشهاد دون بيان مصدره . وبين هذا وذاك يحيط الشك بالسرقة أين تنتهى وبالاقتباس الخلاق أين يبدأ . ولننظر مثلاً إلى (برتولت بريشت) واستغلاله الجسور الشهير المستهجن فى أوبرا «الثلاثة قروش» لترجمات (ك . ل . أمر) لقصائد (فرانسوا فيون) .

يقول (شو) : «المؤلف فى حالة التقليد ينزل عن شخصيته الخلاقة قدر ما يستطيع لشخصية مؤلف آخر أو عمل بعينه – كما هى العادة – ولكنه فى الوقت نفسه يتحرر من الأمانة التفصيلية التى

تستطيعها الترجمة.» والمؤلف فى حالة الاقتباس Bearbeitung — وبخاصة فى حالة الاقتباس عن عمل بلغة أجنبية — يعمل انطلاقاً من ترجمة حرفية ونجد أنفسنا حيال أمر من اثنين ؛ إما أن يكون الاقتباس ساعياً إلى تحوير تقاربى يصل إلى حد القيمة الفنية الخاصة، أو يكون الاقتباس — كما فى حالة وضع (موريس قالينس) لصياغة إنجليزية لمسرحية دورينات «زيارة السيدة العجوز» — محاولة للتكيّف مع ذوق جمهور مختلف. ويصل المؤلف فى هذه الحالة غالبا إلى ما يمكن أن نسميه الخيانة الخلاقة. ولقد ظهر فى الفترة الأخيرة شعراء أمريكيون لهم وزنهم — مثل روبرت لويل خاصة — عالجوا شكلاً معينا من التقليد الشعرى أطلقوا عليه اسم التقليد imitation فعل هؤلاء الشعراء مثلما فعل جوته فى ديوانه «الشرق الغربى» ومثلما فعل (إزرا باوند) و(برتولت بريشت) مع النماذج الصينية السابقة، فتناولوا ترجمات موجودة لشعر أجنبى، وأعادوا صياغة القصائد،صانعين أعمالاً هى أعمال أصيلة فى حقيقتها.

وهناك نوع آخر من التقليد لا يقوم على تقليد نموذج بعينه، بل يتمثل فى تقليد أديب بعينه أو عصر بعينه. ويشير تاريخ الأدب إلى هذه الظاهرة تحت اسم **المحاكاة الأسلوبية** Stilisierung.

والمحاكاة الأسلوبية قريبة من التقليد، ولكن من الأفضل اعتبارها شيئاً قائما بذاته. وفى حالة المحاكاة الأسلوبية يسعى مؤلف ما لبلوغ هدفٍ فنى فينتقى مؤلفاً آخر أو عملا أدبيا، وقد ينتقى أسلوب عصر بأسره،محدثاً ارتباطاً بين الأسلوب والمواد. ويتمثل شو بمرثية بوشكين لبايرون، وهى المرثية التى استخدم فيها الأسلوب الروسى القديم فى بعض أجزاء «أويجين أونيجين» Eugen Onegin ويصح أن نشير فى هذا المقام إلى ما كان جاريا فى المدارس حتى نهاية القرن الماضى حيث كان التلاميذ يُطالَبون بكتابة قصائد على أسلوب الكلاسيكيين أو على أسلوب المعاصرين. وقد ذكر (رودلف جرمر) أن (ت. س إليوت) اضطر إلى الكتابة على هذا النحو فى عام ١٩٠٥ فى سانت لويس.

وتعتبر «**الملهاة الاستهزائية**» Burleske تنويعة ضاحكة للمحاكاة الأسلوبية (انظر مثلا أوبريتات جيلبيرت وسوليڤان) فهذا النوع من الملهاة يقوم على تقليد أسلوب ما تقليداً يغير شكله، ويجعله مداعاة للضحك والاستهزاء. أما **الممازجة** Pastiche — وهى ليست من النوع الضاحك — فإنها تقوم على مزج سمات شكلية (أو فيما ندر سمات مضمونية) تستخلص من مؤلفات مختلفة وتعرض على شكل قليل الترابط ؛ فإذا كان تقليد الأعمال الأدبية السابقة يهدف إلى الحط من شأنها فإن هذا النوع من التقليد يعتبر **مناقضة** Parodie والمناقضة ترمى إلى تشويه الأصل يقينا. وإذا كان الأدب الساخر Satire وفن الكاريكاتير Karikatur يتخذان من الحياة موضوعاً لهما فإن المناقضة تتخذ من الفن موضوعها. وعلينا أن نلاحظ هنا أن نوع المناقضة ونوع السخرية كثيراً ما يظهر كلاهما فى عمل واحد — بل فى موضع واحد — فهما يتكاملان ويغطى كلاهما الآخر. كذلك نلاحظ شيئاً يحدث من تلقاء نفسه، يتمثل فى أن المناقضة كثيراً ما تتحول من تقليد يهدف إلى مسخ عمل أدبى سابق وتشويهه، فتصبح عملاً يتسم بالأصالة الفنية. أما المناقضة اللاشعورية فلا وجود لها بداهةً، على الرغم من أن الإنسان قد يميل إلى وضع **التكلف الأسلوبى** Kitsch **والتهويل الشكلى** Stilblüten **والكليشيه** Klischee تحت هذا العنوان.

وتعتبر المناقضة وإلباس النص الأصلى ثوباً آخر Travestie، من حيث هما نوعان خلاقان من أنواع النقد، ظاهرتين تنتقلان من التأثير الإيجابى إلى ما يمكن أن نسميه «التأثير السلبى». والتأثير السلبى فى رأى علماء مثل (أنا بالاكيان) يتمثل فى ظهور اتجاهات وجهود جديدة كرد فعل على آراء فنية واتجاهات ذوقية سائدة. ويمكن أن نوجز فنقول إن المقصود به هو التمرد الفنى أو الثورة الفنية. ويحفل تاريخ الأدب بالأمثلة ؛ منها رفض (فيكتور هوجو) للكلاسيكية الفرنسية الجديدة المتمثلة فى أعمال (كورنى) و(راسين) وقد عبّر عن هذا الرفض فى المقدمة التى قدم بها مسرحيته المسماة «كروميل». ومنها أيضا رفض مارنيتى المستقبلى لكل فن متحفى.

وتبيِّن الأستاذة (بالاكيان) أن هذه التأثيرات السلبية تظهر أكثر ماتظهر فى قلب الأدب القومى عندما يثور الأبناء على الآباء فى مجال الأدب. تقول:

«من المفيد أن نذكر أن التأثيرات المتبادلة للمؤلفين الذين ينتمون إلى جنسية واحدة، ويتكلمون لغة واحدة، هى تأثيرات سلبية تنجم عن رد الفعل ؛ فالأجيال ترمى إلى أن ينافس بعضها بعضاً، وتتمسك بالفردية فى رفضها لأعمال الجيل السابق الذى تعتبره من آثار الماضى».

لن يشغل الأدب المقارن نفسه بهذه الظاهرة الغريبة، وإن كانت تتسم بسمات تاريخية أدبية مميزة، أو لن يشغل نفسه بها إلا فيما ندر، لأسباب من بينها أنه ليس هناك فى الأدب المقارن مجال للحديث عن المنافسة وقراءة الأدب الأجنبى تتم عادة فى سن النضج عندما يكون الإنسان أكثر وعياً بالحاجة إلى نماذج واتجاهات».

ويمكننا أن نشير هنا إلى تنويعة خلاّبة من تنويعات «التأثير السلبى» ؛ هى التى أطلق عليها (برتولت بريشت) اسم «**التخطيط المقابل**» Gegenentwurf. ويقوم التخطيط المقابل على قلب القمة الجدلية فى عمل من الأعمال الأدبية الموجودة إلى عكسها، كما كان بريشت ينوى أن يفعل بمسرحية صامويل بيكيت «فى انتظار جودو».

ولنحاول رسم حدود أخرى حتى نتحاشى التداخلات

الاصطلاحية والمضمونية . وإنما يدفعنا إلى هذه المحاولة ما نلاحظه على أصحاب النظريات من العلماء الفرنسيين فى مجال الأدب المقارن ، الذين يرفضون للأسف التفريق بين «التأثير» و«الفعالية» . يقول (فان تيجم) : «ومن الناحية العملية فإن دراسة تأثير كاتب ما على الخارج يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتقدير الذى يناله ، أو بالحظ الذى ينعم به ، حتى أننا لا نستطيع أن نفصل الأمرين أحدهما عن الآخر . »

يقول (جويار) فى دراسته التى لا يعبر فيها عن آرائه هو وحده ، والتى لم يتورع فيها عن النقل دون إشارة إلى المراجع ، إن التأثير ظاهرة عامة بين عدد من المؤلفين ينبغى معالجتها على هذا النحو المشترك . ويدل على ذلك العنوان الذى يستخدمه بالجمع «حظ المؤلفين» . صحيح أنه يوضح أنه ينبغى علينا أن نفرّق تفريقاً «دقيقا» بين «الانتشار» و«التقليد» و«النجاح» و«التأثير» ، ولكنه يذكر فى عداد «أنوع التأثير المختلفة» تقديس جان جاك روسو وفعالية مسرحيات شكسبير على الرومانتيكيين الفرنسيين ، والانتشار الأوروبى للأفكار التنويرية لڤولتير . وفضلاً عن ذلك يبدأ الفصل الخامس من كتابه ، ذلك الفصل الذى يحمل عنوان «التأثير والنجاح» بجملة مضللة «موضوع حظ المؤلفين خارج بلادهم الأصلية دفع فى فرنسا وفى دائرة التلاميذ الأجانب للمدرسة الفرنسية فى الأدب المقارن على إجراء قدر من الدراسات يفوق ما أجرى فى أى فرع آخر من فروع الأدب المقارن» .

أما (جان مارى كاريه) فيتميز بقدرة أفضل على التفريق ، فهو يكتب فى المقدمة التى صدر بها كتاب (جويار) متعرضاً لوضع بحوث المقارنة ومهامها ، أن الدراسات المنصبة على التأثير دراسات إجراؤها صعب ، وكثيراً ما تخيب الرجاء . ويجعل (جان مارى كاريه) الأسبقية للبحوث الاستقبالية البحتة . وهذه هى (أنّا بالاكيان) تقف فى مقالها ـ المنشور فى الكتاب السنوى للأدب المقارن والأدب العام، وفى المؤتمر المشار إليه ـ موقفاً حاسماً ضد تداخل بحوث التأثير والاستقبال ، مبينة اختلاف الشروط المبدئية لكل نوع من البحوث . فمن الممكن أن تُلقى البحوث الاستقبالية ضوءاً جديداً على الملامح الفنية للمرسِل ، ولكنها تدور غالباً فى دائرة علم الاجتماع وعلم النفس وعلم النفس الجماعى والإحصاء . أما بحوث التأثير فتدور فى المقام الأول حول توجيه القدرات الفنية ، وتستخدم بدلاً من المقاييس الكمية المقاييس الكيفية . ومعنى هذا أن جدلية الأصالة والدافع إلى التقليد تعمل عملها فى هذا المجال أيضا :

«إن الإنسان ليدهش فى بعض الأحيان ويتساءل : هل لهذه الدراسة المنصبة على التأثير أو تلك ما يبررها حقيقة ، اللهم إلا إذا نجحت فى إلقاء الضوء على الصفات الخاصة بالمستعير ، وكشفت مع التأثير ـ أو بالرغم من التأثير ـ شيئاً أكثر أهمية هو : نقطة التحول التى يحرر فيها المؤلف نفسه ويجد أصالته . »

ويورد (جويار) عبارة (جوستاف لانسون) تلك التى يوضح فيها هذا الفرق بين الكم والكيف توضيحاً كبيراً ، ناظراً نظرة جانبية إلى تعريف الطبيعيين : «إن الأعمال العظيمة هى تلك التى يعجز مذهب (إيبوليت تين) عن تحليلها تحليلا كاملاً . »

ويعتمد تماسك الاستقبالية بصفة عامة على وحدة شخصية المرسل التى تهدف.هذه الدراسات إلى تتبع شهرته وتقييمه فى حياته وبعد مماته . وهناك حالة خاصة هى استخدام الاستشهادات والتلميحات . ونلاحظ أن التطابق اللفظى (اللهم إلا إذا كان وليد المصادفة) يعتبر ناحية شكلية سطحية للتأثير ، أو هو يدخل على الأحرى فى مجال الاستقبال . أما التحول من الكم إلى الكيف فلا يظهر إلا فى أعمال من النوع الذى درسه (هرمان ماير) دراسة نقدية ممتازة فى كتابه «الاستشهاد فى الفن القصصى» ، ومن الأشياء الجديرة بالاهتمام فى هذا المقام «التخطيط الناتورالى بابا هاملت» الذى نشره (أرنو هولتس) و (يوهانس شلاف) تحت اسم نرويجى مستعار هو «بيارنه ب . هولمسن» ، ففى هذا التخطيط يتابع المؤلفان الاستشهادات الكثيرة المتناثرة المستفادة من مسرحية شكسبير متابعة ساخرة مناقضة . أما الاستشهادات اللاشعورية ـ مثل عبارات فاوست الكثيرة فى الأدب الألمانى الحديث ، وهى تحتاج إلى دراسة مستقلة ـ هذه الاستشهادات اللاشعورية ليست تأثيرات بمعنى الكلمة،لأنها كثيراً ما تظهر متناثرة ، ولأنها أصبحت فى الحقيقة جزءاً من التراث الثقافى .

ولنتناول الآن ونحن فى مجال الحديث عن موضوع «التأثير» ذلك النوع من التأثير السلبى الذى يسميه (روبير إيسكاربيت) «الخيانة الخلاقة» . ويطلق عالم الاجتماع الأدبى الفرنسى هذه التسمية على ظاهرة معروفة تتمثل فى أن جمهوراً لاحقاً قد يخطئ فهم عمل ما فيتيح له ، على حد قول إيسكاربيت ، ضروباً من الانتعاش أو البعث تجعله يحقق «فيما وراء الحدود الاجتماعية والمكانية والزمانية صنوفاً من النجاح البديل لدى مجموعات أخرى غير جمهور الأديب نفسه .» ويستأنف إيسكاربيت كلامه قائلاً :

«لقد رأينا أن الجماهير الخارجية لا تصل إلى العمل الأدبى على نحو مباشر ، وهى لاتلمس فى هذا العمل الشئ الذى أراد المؤلف أن يعبر عنه . وهكذا فإن نواياهم ونوايا الأديب لا تتلاقى ولاتتقابل ، ولكن من الممكن أن يكون بينهما تقبل ، أعنى أن الأديب لم يكن يقصد إلى وضع هذا المعنى بالذات على نحو واضح،أو لعله لم يفكر فيه على الإطلاق . »

ويذكر (إيسكاربيت) من بين الأمثلة النموذجية على تغير مراكز الثقل بناء على اختلافات اجتماعية وتاريخية ، أو حتى اختلافات من شأن تبدل الأجيال ، مُثُل الشعبية التى تحققت لرحلات (جلفر) من تأليف (سويفت)»و (روبنسون كروزو) (لدانيل ديفو) ـ من حيث هما كتابان يمثلان حتى اليوم قراءة محببة للأطفال ـ بينما تحول كتاب لويس كارول ـ (أليس فى أرض العجائب) وهوكتاب جعل أساسا للأطفال ـ فأصبح الكبار والنقاد يحفلون به .

وليس من الممكن تحاشى الخيانة الخلاقة فى أثناء الترجمة . ولم

يكن من الخطأ أن انتشرت على الألسن عبارة traduttore traditore أي من يترجم يخون. ونحن إذا نظرنا من ناحية البحوث الاستقبالية إلى الترجمة الحرفية (وبخاصة الترجمة الحرفية للشعر) وجدناها جريمة. ولايمكن ان نلتمس لها العذر إلا إذا كانت الترجمة تتم بين لغتين بينهما قرابة أصلية «لأنها تعطى فى هذه الحالة واقعاً جديداً للعمل الأدبى وتمنحه إمكان تبادل أدبى جديد مع جمهور أوسع ؛ فهى تضفى عليه حياة بعد حياة ، ولكنها حياة تقوم على وجود جديد ».

وتبلغ الخيانة أقصى درجات الإبداعية عندما لايقتصر التحوير على مجرد الترجمة ، وإن كانت الترجمة على هذا المستوى من التحوير تلعب دوراً هاماً (انظر علاقة (بودلير) بإدجار ألان بو). وتوجه (أنّا بالاكيان) الاهتمام إلى سلسلة من الخيانات الخلاقة راسخة القدم فى تراث القرن التاسع عشر ؛ وهى سلسلة يمكننا إن شئنا إطالتها من طرفيها كليهما ، بأن نضيف إليها آباء الرمزية الفرنسية الذين تنتظمهم سلسلة تمتد من الرومانتيكيين الألمان (وبخاصة نوفاليس) وتمر (بشليجل) و (كولريدج) و (بو) إلى (بودلير) و (مالارميه)؛ وتمتد بعد ذلك بنتائجها إلى السريالية.

وينبغى علينا أن نتوقف مرتين ونحن فى طريقنا إلى المشكلة الرئيسية لهذا الفصل. نتوقف مرة لنؤكد أن الدراسات التى تقول عن نفسها إنها دراسات تشابهٍ أو توازٍ لا يمكن أن تكون دراسات للتأثير بمعنى الكلمة ، بل هى على أكثر تقدير دراسات للتقارب أو التبادل المزدوج أو للتأثير الخاطئ. يوضح (فان تيجم) ذلك بقوله : «هناك تقاربات واضحة كل الوضوح تبدو لأول وهلة كأنها ترجع إلى تأثير لا مراء فيه ، ولكننا عندما نتعمق فى الدراسة نتبين أنها لا علاقة لها بالتأثير. وهناك مثالان على ذلك يمكننا أن نعتبرهما كلاسيكيين. كان (جول ليمتر) يقول فى عام ١٨٩٥ إن هذا (الإبسن) الذى يتحدثون عنه قيطيلون الحديث ليس هو (إبسن) الأصلى. فكل أفكاره الاجتماعية والأخلاقية ترجع إلى (جورج صاند). ورد عليه (جورج براند) قائلاً إن إبسن لم يقرأ شيئاً (لجورج صاند). وكان (إميل فاجيه) يقول (لهوسار) : ليس لهذا أهمية. والحقيقة أن لهذا أهمية كبيرة إذ إن الأديبين قد نهلا من نبع واحد ، وليس منهما من هو مدين للآخر بشئ ، أى لم تقم بينهما علاقة تأثير. والمثل الثانى هو (ألفونس دوديه) الذى اعتُبر منذ نشره لرواية «الشئ الصغير» مقلدا (ديكنز). ولكنه كان دائماً ينفى نفياً قاطعاً أنه قرأ شيئاً له. ومهما بدا لنا هذا الكلام غريبا فالحقيقة أنه لم تقم بينهما علاقة تأثير ، بل يتلخص الأمر فى وجود تيار عام.»

والرأى عند (فان تيجم) أن العلاقة بين (إبسن) و (جورج صاند) هى والعلاقة بين (دوديه) و (ديكنز) من شأن الأدب العام لا الأدب المقارن. ونحن نترك هذه المسألة مفتوحة ، ولكننا بصفة أساسية نرى رأى (إيهاب حسن) فى الفصل بين التقارب والتأثير :

«عندما نقول إن (أ) أثر على (ب) ونعنى بذلك أننا بعد أن نقوم بتحليل أدبى أو جمالى نستطيع أن نتبين عددا من التشابهات الهامة بين أعمال (أ) و (ب) .. فإننا لانكون قد برهنا على وجود تأثير ، بل نكون قد برهنا على وجود ما أسميه بالتقارب. ذلك أن التأثير يفترض نوعا من السببية.»

وعلى الرغم مما يتسم به هذا الكلام من إقناع فينبغى أن نلاحظ أن الموضوعين لا يمكن الفصل بينهما فصلاً تاماً إلا فيما ندر ؛ لأن التقاربات والتأثيرات كثيراً ما تتجاور ، ولأن روح العصر لايشرح شيئاً. من هذا القبيل ما كتبه (كلاوديو جوين) فى مقاله القيم Literatura como sistema مشيرا إلى أن (ثيليستينا) Celestina المنسوبة إلى فرناندو دى روخاس فيها تلميحات نصية إلى أعمال أدبية إسبانية أخرى ، ولكن هذه «التأثيرات» أقل فى الأهمية من التراث الرواقى ـ على نحو ما يظهر فى De remediis لبترارکا ـ دون أن تكون هناك تلميحات نصية إلى بترارکا.

ولا ينبغى للباحث الذى يشتغل بموضوع التأثير أن ينصرف كل الانصراف عن الاستعانة بمفهوم «المنبع» الذى يكتسب أهمية كبيرة فى تاريخ الأدب. والعلاقة بين المنبع والتأثير* تتضح ظاهريا فى أن اللفظين يتصلان بحركة الماء المنساب. فالنبع هو أصل التيار المؤثر ، والأثر هو الغاية التى ينتهى عندها التيار عند المصب. ويحسن أن نفرق بين المفهومين فى مجال البحوث الأدبية ، بحيث يقتصر استخدام مصطلح المنبع على الموضوعات أى المواد التى لها قيمة كمواد ، ولكنها تتسم بأنها (لا أدبية) أو (قبل أدبية). ويقول شو عن المنبع إنه الشئ الذى يزود العمل بالمواد ، أو بالجزء الأساسى من المواد ، وبخاصة العقدة ـ «من أمثلة المنابع نذكر تاريخ (رافييل هولنشيد) ، وسير (بلوتارك) التى يتحدث فيها عن عظماء اليونان والرومان ، والأخبار اليومية التى تحفز على إنشاء الأعمال الأدبية».

وإذا نحن تمسكنا بهذا الفرق فإننا نتحاشى الاصطدام بالاستخدام اللغوى الشائع الذى يجعل من المنبع إطلاقةً تطلق على نموذج تم تشكيله أدبياً. ولكننا نلاحظ مع ذلك أن هناك حالات يكون التداخل فيها شيئاً لا مفر منه ، لأن المنبع نفسه يكون أدبا ، كما هو الحال بالنسبة للمواد الميثولوجية والأسطورية التى لانعرف مضمونها الأساسى إلا مُشكّلاً على هيئةٍ أدبية. ولكى نعبر عن هذا المعنى تعبيراً واضحا نقول إن (إسخيل) يُعتبر النموذج والمنبع بالنسبة لكل من يكتب مسرحية عن (بروميثيوس) ،وإن (سوفوكل) يعتبر النموذج والمنبع لكل من يكتب مسرحية عن أوديب أو أنتيجونه.

ولندع ـ بعد هذه المقدمة المستفيضة ـ واحداً من الباحثين يعبر عن رأيه المتمثل فى رفض مفهوم التأثير الأدبى ، وتأكيد أن هذا المفهوم مضلل،وأنه يعنى فقر الإبداعية الفنية والخيال الأدبى. هذا الباحث هو (جوين) Claudio Guillén الذى يقول إن التأثير يفترض مسلكاً سلبياً ، ولهذا وجب استبعاده من علم الجمال والإبقاء عليه فى مجال علم النفس كجسر بين المنبع والعمل

* كلمة تأثير بالألمانية تعنى حرفياً «التيار المنساب ...» المترجم.

الفنى الأصلى . وهكذا فإن المنبع الذى نفهمه على هذا النحو متضمنا التأثير فى ذاته يصبح مادة يبرهن وجودها على شئ واحد فقط هو أن الإبداعَ انطلاقاً من العدم محال .

ولنستخدم حجج (جوين) كنقطة انطلاق أخرى : أى لنتبع العالم الأمريكى ، ونتلقف من بين كلامه الحقيقة المتمثلة فى أن دراسة المؤثرات الأدبية تفترض أن ندرس الأعمال وندرس أصحابها أيضا ، على الرغم من أن الأهمية تتركز على الأعمال . وهذا هو (إيهاب حسن) يبين لنا بثاقب بصره أننا لانستطيع أن نقول إن عملاً ما أثر على عمل آخر دون ما وساطة بشرية . ولهذا فنحن مضطرون عند تحديد التأثيرات إلى أن نلجأ إلى علم النفس حتى وإن لم يكن هذا من أهدافنا ؛ فمن الخطأ أن ندعى أن عملية التأثير لا تحدث إلا بن عملين (شيرمونسكى) ، كما أنه من الخطأ أن ندعى أن عملية التأثير لا تمس إلا علاقة اثنين من المؤلفين احدهما بالآخر (جوين) .

يتساءل جوين فى بداية مقاله المسمى «**الناحية الجمالية فى دراسات التأثير فى الأدب المقارن**» : «هل نحن ، عندما نتحدث عن تأثيرات انصبت على مؤلف ما ، نقرر شيئاً يتصل بعلم النفس أو يتصل بالأدب ؟» . ويعتمد العالم نفسه فى محاضرته التى شارك بها فى مؤتمر الأدب المقارن المشار إليه على الاستخدام اللغوى العام الذى يجعلنا نقول إن الأديب (ب) تأثر بالأديب (أ) ، وإلاكان علينا أن نقول إننا نجد فى المصنف (ب ١) آثاراً ترجع إلى المصنف (أ ١)» . ويعلق جيللين على ذلك بقوله «إننا نفضل استخدام العبارة المزدوجة المعنى (س) تأثر بـ(ص) ونخلط الناحية السيكولوجية بالناحية الأدبية .» .

ويتناول جوين فى دراسة المنظمة هذا التداخل الذى انتشر فى كتابة تاريخ الأدب ويحاول حله . فهو يعترض فى البداية على أن أساس بحوث التأثير يتمثل فى سلسلة لا تنقطع ولا تنتهى من الأسباب والمسببات ، ويرى أن الأصوب أن نبحث عن سلسلتين لكل منهماكيانها الخاص الذى يختلف عن كيان الأخرى . فهناك بين المؤلف (أ) والمصنف (أ ١) سيكولوجية عملية الإبداع ، وبين العمل (أ ١) والمؤلف (ب) سيكولوجية التلقى ، وبين المؤلف (ب) والمصنف (ب ١) سيكولوجية عملية إبداع زادتها عملية التلقى ثراءً . وينبغى فى الوقت نفسه أن نخرج بالمصنفين (أ ١) و (ب ١) عن دائرة الذاتية السيكولوجية وأن نلتمس ما بينهما من مشتركات أدبية . هذا الرأى يذهب إليه على الأقل كل الباحثين الذين يتبرمون بما يسمونه «الخطأ المتعمد» (إيهاب حسن يسميه الخطأ التعبيرى) ، والذين لايتراجعون قيد أنملة عن اقتناعهم بأن العمل الفنى عبارة عن تعبير شعورى أو لاشعورى عن مؤلفه ، وأن هذا العمل الفنى يرتبط لهذا السبب بمؤلفه بسلاسل سيكولوجية .

ولقد سعى الساعون حتى الآن إلى واحد من حلين لهذه المشكلة ، وعرضوا هذين الحلين للمناقشة . أسهل الحلين هو الذى مالت إليه «الوضعية الفرنسية» فى القرن التاسع عشر ، ويتمثل هذا الحل فى إنكار الفرق الكيفى بين العمل الفنى والسيكولوجيا ، أو التسوية بينهما ، والقول بسلسلة تحديدية تخضع لقانون السببية وتتكون من الأسباب والمسببات ، وكأن ممثلى هذه الوضعية يفترضون أن الخطوة بين (أ) و (أ ١) تساوى فى قيمتها الخطوة من (أ ١) إلى (ب) والخطوة من (ب) إلى (ب ١) . ويعتمد هذا التصور الآلى الكمى لعملية الإبداع الفنى على افتراض يتمثل فى أنه لاجديد تحت الشمس ، وأن ملكة الخيال ليست إلا آلة خلط ميكانيكية . و (تين) هو صاحب هذا الرأى ، وهو لذلك المتهم الأول فى القضية التى يثيرها جوين ضده :

«إن تفسير (تين) للعملية الإبداعية ليس واضحاً وضوح رأيه فى طبيعة الفن أو فى العلاقة بين العمل الفنى والأمة أو البيئة التى تنتجه . وليس قيام الإنسان بتحديد نقطة ابتداء ونقطة انتهاء مساوياً لقيامه بتبيان كيف أزيلت المسافة بينهما ، أعنى القيام باستجلاء عملية الإبداع ذاتها . ونحن نعلم أن كل عمل فنى ـ طبقا لنظرية تين ـ يتحدد بسبب ، ولابد أن يكون هذا السبب شارحا له . ولكننى أعود فأقول إن ذهابك إلى أن (أ) يتحكم فى (ب) لايساوى بيانك كيف ذهب الفنان من (أ) إلى (ب) .» .

ويتفق (جوين) مع غالبية المعاصرين فى رفض هذا الحل المبسط . و(جوين) يستحسن نظرية (كروتشى) التى تعتمد على الإيمان بأن كل عمل فنى متفرد بذاته ، وأن بينه وبين الأعمال الفنية الأخرى هوة فاصلة سحيقة . يقول (كروتشى) : «فى اللحظة التى يولد فيها عمل فنى جديد تتحول كل الأعمال السابقة التى كانت حاضرة فى ذهن الشاعر ، الأعمال الجيدة والمعيبة ، الرائعة والمتوسطة والرديئة ، على مستوى واحد إلى مادة ، يعنى أنها تتحول إلى منبع للمادة» . وقد سار على نهج كروتشى النقاد الأمريكيون الجدد و (إميل شتايجر) بين الألمان فى أواخر الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن ، وعبروا عن آراء مشابهة . يقول (إميل شتايجر) فى كتابه «**فن التفسير**» إن العالم الوضعى الذى يبحث فى العمل الفنى عما هو وليد الوراثة وعما هو وليد الاكتساب ، يستخدم قانون السببية استخداماً خاطئاً ؛ لأن الناحية الإبداعية ، بحكم إبداعيتها ، لايمكن أن تُشتق على هذا النحو .

ويرى جوين بصفة مبدئية هذا الرأى ، ولكنه ـ من حيث هو متخصص فى الأدب المقارن ـ لايريد أن يتخلى تماماً عن مفهوم التأثير . (وعلينا أن نلاحظ أن ممارسات الشاعرين (ت . س . إليوت) و (إزرا پاوند) ، اللذين يمتدحها النقاد الأمريكيون الجدد تتعارض مع نظرية كروتشى . يبرهن على ذلك طريقة التوليف تكنيك المونتاج ـ فى «الأرض الخربة **Waste Land** والأغنيات **Cantos** ، ويبرهن عليها كذلك الألاعيب التى يصفها (جوزيف فرنك) فى مقاله «**الشكل الفضائى فى الأدب الحديث**» والتى جمعها تحت اسم واحد هو «الرجوع العكسى»). ويرضى (جوين) ضميره فيوفق بين الوضعية والمطلقية ، توفيقاً يعتمد على قبول المعايير السيكولوجية دون التنازل عن الناحية الكيفية . وهكذا نراه فى معرض تنفيذ برنامجه ينقل التأثير إلى علم النفس ويعتبره لحظة أو مرحلة من مراحل العملية الإبداعية :

«يتلخص رأينا فى التأثير فى تعريفنا للتأثير بأنه جزء هام يمكن التعرف عليه من أجزاء عملية تكوين العمل الأدبى .. وحياة الأديب وعمله موجودان على مستويين مختلفين من الواقع . ومادامت التأثيرات تعمل تماماً على المستوى الأول فإنها تعتبر خبرات فردية ذات طبيعة خاصة ؛ لأنها تمثل نوعاً من التغلغل فى كيان المؤلف أو من التعديل الداخل عليه،أو المناسبة التى تتيح مثل هذا التغير ؛ لأن نقطة الانطلاق بالنسبة إليها تتمثل فى الشعر الموجود سابقاً ، ولأن التغير الذى تحدثه ـ مهما كان طفيفاً ـ يؤثر تأثيراً لا محيص عنه على المراحل التالية من تكوين القصيدة » .

وهكذا فإن (جوين) يفهم التأثير على أنه عملية سريان ولا يعتبر التأثير بمثابة نتيجة أو بمثابة الناتج عن عملية السريان . ولكنه يخطىء عندما يتحدث فى هذه الظروف عن التأثير بوصفه الجزء الذى يمكن التعرف عليه من أجزاء عملية تكوين العمل الفنى ؛ فالأمثلة التى يوردها نفسها تبين بوضوح ما بعده وضوح كيف أن عالم فقه اللغة لا يستطيع أن ينفذ إلى داخل معمل التكوين الفنى إلا نادراً . وإذا كنا نعثر أحياناً فى سيرة الشاعر على بيانات نعتمد عليها فى تحديد التأثير ، فإن ذلك يتم بالصدفة البحتة .

أما أن المشكلة التى يثيرها (جوين) فهى فى حقيقتها مشكلة تتصل بالمنطق أكثر مما تتصل بفن الشعر ، فهذا ما نستنتجه من ملاحظة كتبها هذا العالم الأمريكى رداً على (هاسكل بلوك) يعترف فيها بأنه من الصعب «تحديد اللحظة بدقة ، اللحظة التى يصبح فيها العمل الفنى مستقلاً عن مبدعه،ويكتسب حيوية جمالية خاصة به » ، «من الصعب أيضا تحديد النقطة التى تحدث عندها الانطلاقة الكيفية،ويتوقف عندها قانون السببية .

وقد ارتكب جوين أثناء محاولته وضع دراسة التأثير الأدبى على قاعدة جديدة خطأً منهجياً يجعل البناء الذى أقامه يترنح من أساسه ، فهو يخفى على القراء (وعلى نفسه فيما أعتقد) أن هذا الشىء الذى يسميه تأثيراً ، والذى يريد الحفاظ عليه موضوعاً للبحوث العلمية،ويريد حمايته من الهجوم والنقد ، شىء يُعرف باسم آخر هو «الإلهام» . إلا أنه يتحدث أحياناً عن «خفقات إبداعية»،ويستشهد بالباحث الإسبانى (أمادو ألونسو) الذى يقول : «إن المنابع الأدبية تتصل بعملية الإبداع على هيئة خفقات حافزة وعلى هيئة ردود فعل » .

والحق أن الإبداع من مسائل علم النفس ، وهو ـ من حيث هو فعل ينصب على الشاعر ـ يفترض وجودا مسبقا لخبرة شخصية تترك على سبيل الاستثناء آثارا مرئية . الإلهام هناك حيث يمجده الممجدون باعتباره موهبة إلهية، ويحيطونه بهالة قدسية . الإلهام بحسب الاستخدام اللغوى هو هذا العنصر الفنى الذى لا يمكن نقله ولا التحدث عنه . الإلهام هو تلك النقطة التى يومض فيها كيان العمل الجارى ابتداعه ، ومضة كالبرق تظهر من بين كمية المواد الممكنة وإمكانات التشكيل المختلفة . ولما كان الإلهام شيئاً كثيرا ما ينتمى إلى ما هو خارج الأدب ـ فالإلهام يمتص غذاءه من الرسم والموسيقى والتاريخ ، بل من الحياة نفسها ـ ولذلك لا يمكن تشبيهه بشىء آخر .

ويتمثل (جوين) بقصيدة لوالده (خورجه) (هى Cara a cara) جاءت الدفعة الحاسمة إليها من الشكل الأساسى الإيقاعى لموسيقى (البوليرو) (لموريس رافل) : «كانت النوعية العنيدة اللحوحة الأخاذة لإيقاع هذه القطعة الموسيقية ـ ولإيقاعها فقط ـ هى التى أشعلت فى الشاعر الرغبة الأولى فى كتابة رده العنيد على أكثر جوانب الحياة اختلاطا . «كذلك فى حالة قصيدة «مقابر ماران Cimetière Marin » للشاعر (ڤاليرى) كان الحافز إليها ـ كما يقرر الشاعر نفسه ـ قالبا إيقاعيا منفصلا عن النماذج الموسيقية النوعية ، طاف بمخيلة الشاعر ، وقاد خطوه خطوة خطوة لتتخذ شكلاً وزنيا وفقرياً ، ثم جعل الشاعر يلتمس لهذا الشكل مضمونا مناسبا .

فالإلهام حالة وجدانية لانعرف عنها شيئا ولا نتصور عنها شيئا إلا إذا أتاح لنا الشاعر أن ننظر داخل حالته النفسية والفكرية فى لحظة الإبداع ..وليس من الممكن ـ أو يكاد ألا يكون من الممكن ـ أن نستكشف هذه الحالة الوجدانية علمياً . وما دامت هذه هى الحال فليس فى إمكاننا أن نسلك الطريق التى يتصورها (جوين) .

أما إذا كان يحق لنا فى معرض تحديد التأثيرات الأدبية أن نتجاوز حدود مجال الأدب ، فهذا سؤال سنحاول توضيحه بالنسبة للفنون التى تعنينا فى الفصل الثامن من كتابنا ، هذا الفصل الذى نعتبره بمثابة استطراد أو إضافة . وأما ماينبغى علينا أن نفعله حيال التأثيرات الآتية من مجالات خارج مجالات الفنون ، فسؤال تصعب الإجابة عليه . ونود أن نشير ـ دون أن ندخل فى مناقشة حقيقية للموضوع ـ إلى أن المنجزات والمعلومات العلمية التى توصل إليها داروين وكارل ماركس وفرويد وأينشتاين قد أفادت الأدب (مثلا فى الناتورالية والسريالية والواقعية الاشتراكية الخ)،ولكن لا ينبغى لنا أن نهتم كثيرا من الناحية الفنية بهذه التأثيرات،لأن التأثير فى هذه الحالات «يقع على مضمون أكثر مما يقع على نوع أدبى أو أسلوبى ، يقع على فكر مذهبى أكثر مما يقع على شكل فنى» . ولكننا من الناحية المنهجية نرى من الصواب أن نفصل التأثيرات الفنية عن التأثيرات اللافنية ، فنفصل ـ فى حالة دراسة السريالية مثلا ـ أهمية فرويد وشاركو عن أهمية آخيم فون أرنيم ولوتريامون .

ولا نود أن نختم هذا الفصل قبل أن نتعرض لتقييم جيللين لما يمكن التعرف عليه من تأثيرات فى العمل الفنى نفسه ، ونتناوله بالنقد عند اللزوم . فهذا العالم الأمريكى يضع كل التأثيرات فى مجال التراث الأدبى والتقاليد . والتراث الأدبى والتقاليد الأدبية هى تلك القوالب والأنماط والمضامين وطرق العرض التى تتجاوز حدود الفردية (الصور الثابتة ، مضمون الإيليجية وشكلها ، القالب الدرامى ذو الخمسة فصول ، الشخصيات الميثولوجية أو الأسطورية الخ) أى التى ليست ملكاً ـ أو لم تعد ملكاً ـ لشاعر معين يُعتبر مخترعاً لها ، بل هى ملك عام ، وقد أصبحت بالنسبة للشعراء المنتمين

إلى مجال ثقافى واحد بمثابة طبيعة ثانية إن صح هذا التعبير .

ويعرف (الدريدج) عناصر التراث Tradition والتقاليد Konvention بأنها «التشابهات بين الأعمال التى تكون جزءاً من مجموعة كبيرة أو الأعمال المتشابهة التى ترتبط معا برباط تاريخى وزمنى وشكلى عام .» أما (جوين) فيرى أن التراث متزامن،وأن التقاليد متتابعة :

«إن الإنسان ليميل إلى اعتبار التراث شيئاً تزامنياً ، والتقاليد شيئاً تابعيا . فمجموعة العناصر التراثية تكوّن المحصول اللغوى لجيل بعينه ، والسجل الذى يضم الإمكانات التى يشترك فيها الكاتب مع منافسيه الأحياء . أما التقاليد فتتضمن استمرار بعض العناصر التراثية لعدد من الأجيال ، كما تتضمن فكرة تنافس الأدباء مع أسلافهم » .

ويختلف البرنامج الأدبى أو المنشور الأدبى عن التراث والتقاليد فى أنهما من عمل فرد واحد أو مجموعة من الأفراد عن وعى وقصد ، اتجاهاً إلى هدف محدد ، فى حين أن التراث والتقاليد عبارة عن أشياء لايمكن أن نقول إنها تعمل عملها عن قصد .

ويسأل (جوين) سؤالا لا يقوم على البلاغة أولا يقوم على البلاغة وحدها، هو :

«هل كان مفروضا على الشاعر فى عصر الرينسانس أن يقرأ بتراركا ليكتب صونانا بتراركية ؟ » . ولما كانت الإجابة طبعاً بالنفى ، فإن (جوين) يستنتج أن العناصر التراثية ليست عناصر تقنية فقط ، بل هى أيضا تأثيرات جماعية أساسية . «وليس لنا اعتراض كبير على هذا التفسير ، ولكننا نتساءل : ألا يُخلينا هذا التفسير من مهمة البحث الدقيق فى كل حالة فردية عما إذا كانت التأثيرات الجماعية تكفى لشرح التوافقات المضمونية أو الشكلية ؟ »

لقد بيّن نقدنا لمقالة (جوين) أن محاولة الاستعانة بجدلية الإلهام والتراث والتقاليد لحل مشكلة التأثير الأدبى وإنقاذ العمل الفنى من حيث هو ذرة روحية ، محاولة محكوم عليها بالفشل والتحطم على صخور المصطلحات . ولقد حاول إيهاب حسن فى الوقت نفسه — دون الدخول فى مقولات سيكولوجية — أن يحل المشكلة من أساسها ، وهو يعتقد أنه قد برهن فى مقاله — «مشكلة التأثيرات فى تاريخ الأدب ، فى الطريق الى تعريف» — على أن مفاهيم التراث والتطور تمثل فى أغلب الحالات بديلاً مناسبا لمفهوم التأثير فى وسط أى إطار كامل للآداب » وينبغى أن تنتبه إلى أن (إيهاب حسن) يضع كلمة تطور بدلاً من كلمة تراث أى أنه يُحيل التجاور التزامنى إلى تتابع زمنى .

ولقد نجح (إيهاب حسن) فعلاً بفضل تأملاته العميقة المستفيضة فى حل العقدة المتشابكة التى تضم خيوطا كثيرة متداخلة ، تجتمع تحت اسم «تأثير» ، بينما حاول (جوين) أن يقطع العقدة ، فلم يوفق . ومن الطبيعى أن إيهاب حسن لم يصل إلى ما وصل إليه دون تعميات ؛ فلقد كان أهم شىء بالنسبة إليه هو أن تطابق تأملاته المعلومات التاريخية والسيَرية والاجتماعية بل الفلسفية الكثيرة . ويصل العالم إلى الذروة عندما يرى أن التأثير فى وسط هذا الإطار الشمولى ليس سببية وتشابهاً يعملان فى الوقت المناسب «أى أن التأثير عبارة عن روابط واقعية ليس علينا أن نتصورها مثل التشابهات المحورة ، بل نتصورها على أنها شبكة من الإحداثيات،يدخل بعضها مع البعض الآخر فى علاقات متعددة وتشابهات كثيرة تعمل فى تتابع تاريخى ، .... أى تعمل من خلال إطار من الاشتراطات التى تفرضها كل حالة فردية على حدة » . هذا التحديد الذى يتناول المفهوم الأساسى هنا هو بمثابة رد مسبق على محاولة (جوين) الفاشلة حل مشكلة كبيرة بحلول بسيطة . فليس من الممكن إعادة تكوين التسلسل (أ) — (أ١) — (ب) — (ب ١) كاملاً بغير ثغرات إلا إذا حافظنا على التوازن بين العلاقات الخارجية والعلاقات الداخلية ، وحافظنا فى الوقت نفسه على التوازن بين التأثيرات النوعية من ناحية وعناصر التراث العامة والتقاليد من ناحية أخرى .

ترجمة : مصطفى ماهر

المراجع :

- J. T. Shaw, Literary Indebtedness on Comparative Literature, in: S - F.
- Robert Escarpit, Sociologie de la littérature, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.

  Creative Treason as a Key to Literature, in: YCGL 10 (1961).

  Claudio Guillen, Literatura como sistema.... in: Filologia Romanza, 4 (1957).

- Ihab Hassan, The Problem of Influence in Literary History: Notes Towards a Definition, in: American Journal of Aesthetics and Art Criticism 14 (1955).
- Anna Balakian, Influence and Literary Fortune: The Equivocal Junction of Two Methods, in: YCGL 11.
- Haskell Block, The Concept of Influence in Comparative Literature, in: YCGL 7 (1958).
- Claudio Guillen, The Aesthetics of Influence; Studies in Comparative Literature, in: Proceedings II, Bd I.

مفهوم التأثير فى الأدب المقارن

سمير سرحان

ما من مفهوم من مفاهيم الأدب المقارن حيَّر الدارسين والنقاد مثل مفهوم «التأثير» Influence وهناك خلاف واسع بين دارسى الأدب المقارن حول معنى هذا الاصطلاح واستخدامه ، بل جدوى دراسات التأثير ذاتها ، مما نتج عنه تطرف كبير فى المواقف النقدية ، يتراوح بين الرفض التام لفكرة «التأثير» . إلى قبول ما يسمى بدراسات «التوازى» paralell studies ويصل الأمر إلى درجة أن بعض كبار علماء الأدب المقارن يخلطون بين دراسات التأثير ودراسات الاستقبال ، أى تلك الدراسات التى تعنى باستقبال العمل الأدبى ودراسته خارج حدود لغته القومية ، فنرى ڤان تيجم ، مثلا ، وهو أحد كبار المنظرين للأدب المقارن ، بل رائدهم جميعا ، يقول بأنه .. «فى التطبيق ، نجد أن دراسة تأثير كاتب ما فى بلد أجنبى . يرتبط ارتباطا وثيقا بدراسة استقبال أعمال هذا الكاتب وتذوقها فى ذلك البلد الأجنبى .. حتى إنه يصبح من المستحيل فى أغلب الأحوال الفصل بين الإثنين[١] » . أما جويار فيتفق مع ڤان تيجم فى النظر إلى «التأثير» بوصفه واحداً من عدة ظواهر أدبية ، يجب دراستها فى إطار «استقبال أعمال الكتاب[٢] » خارج حدود بلادهم . ولهذا نجده يدرج دراسة ظواهر أدبية مثل عبادة روسو ، أو أثر الدراما الشكسبيرية على الرومانسيين الفرنسيين ، أو انتشار أفكار ڤولتير فى أوروبا - وهى جميعا دراسات تقع فى نطاق «الاستقبال» - نراه يدرجها تحت دراسات التأثير . أما . ج . م كاريه ، وهو أحد الدارسين الكبار للأدب المقارن من المدرسة الفرنسية ، فيلقى ظلالا كبيرة من الشك على جدوى دراسات التأثير ، ويصفها بأنها «غالبا ما تكون خداعة أو على أقل تقدير ، صعبة التناول »[٣] . وهو بهذا يريد أن يوحى إلينا أن ميدان دراسات التأثير برمته هو ميدان لا يمكن أن يصل فيه الدارس إلى شئ من اليقين العلمى ، ويجب الكف عن البحث فيه والاستعاضة عنه بدراسات الاستقبال .

ومن الجانب الآخر ، يشعر بعض الدارسين أن مفهوم «التأثير» هو مفهوم فضفاض إلى حد كبير بحيث يمكن استخدامه ، أو إساءة استخدامه ، فى دراسة دوائر واسعة من العلاقات الأدبية . فنجد الدارس الأمريكى ، المصرى الأصل ، إيهاب حسن مثلا يشكو من أنه «يطلب من مفهوم التأثير أن يبرر وجود أى نوع من أنواع العلاقات الأدبية، بدءا من العلاقات القائمة على الصدفة المحضة، وانتهاء بالعلاقات القائمة على حقائق ثابتة ، وبين هذين الطرفين عدد آخر من العلاقات الوسيطة »[٤]

ومع ذلك فإن المناقشة الواسعة التى تدور حول مفهوم التأثير إن

دلت على شيء فهي تدل على الاهمية القصوى لهذا الميدان من ميادين البحث فى الأدب المقارن . والحقيقة أن الأدب المقارن عندما نشأ كفرع من فروع التاريخ الأدبي يتناول العلاقات المتبادلة بين أكثر من أدب قومى ،كان مفهوم التأثير أحد المفاهيم الرئيسية فى هذا الميدان الجديد من ميادين الدراسات الأدبية . وكما يقول الدارس الأمريكى هاسكل بلوك :

« فى ضوء طبيعة الدراسات المقارنة فى الخمسين سنة الماضية ، يصبح ما فعله جوستاف رودلر فى مناقشته لأساليب البحث النقدى ، عندما سوى بين الأدب المقارن ودراسات التأثير، مفهوما ومبررا ، وهو أحد أساليب الدراسة الأدبية المستقاة من دراسة التاريخ القومى لأدب ما . ويكفى أن نفتح أى صفحة من صفحات كتاب بالدنسبرجيه وفريدريش المسمى « ثبت مراجع الأدب المقارن » لندرك الدور الرئيسى الذى تلعبه دراسات التأثير فى هذا الميدان »(٥) .

ويهدف هذا المقال إلى دراسة الجوانب المختلفة لفكرة « التأثير » فى الأدب المقارن ، محاولا تشخيص المشكلة والوصول إلى تعريف جديد ، أو بالأحرى إعادة تعريف ، لدور التأثير فى الدراسات المقارنة . ولذلك يجب فى بداية الأمر أن نزيل من طريقنا بعض المفاهيم المغلوطة ،وبعض الخلط فى تحديد الأمور .

والخلط الأول هو ذلك الذى يحدث غالبا بين دراسة التأثير داخل الأدب القومى الواحد ، والتأثير كميدان من ميادين الدراسات المقارنة . فكبار الدارسين ، مثل رينيه ويليك ، يقولون إنه لا يمكن أن يكون هناك فرق حقيقى « بين دراسة تأثير إبسن على برناردشو ، ودراسة تأثير وردزورث على شللى . ولا يوجد فرق بين دراسة تأثير شكسبير فى الأدب الإنجليزى فى القرن الثامن عشر وتأثير شكسبير فى الأدب الفرنسى فى نفس القرن »(٦) . وهذا المفهوم لدراسات التأثير يقع خارج نطاق الأدب المقارن تماما ، وذلك لأن الأصل فى وجود الأدب المقارن ، تعريفا ووظيفة ، هو كما يقول هنرى ريماك « دراسة العلاقات الحقيقية بين الأدباء من جنسيات مختلفة ، أو بين الأدباء من جانب وبلد أجنبى (أو بلاد أجنبية) من الجانب الآخر(٧) » .

وبالرغم من أن قضية العلاقات الحقيقية الواقعية هى من القضايا التى يدور حولها النقاش الواسع عند تحديد مفهوم التأثير ، كما سأحاول أن أبين فى هذا المقال ، فإن مفهوم التأثير ذاته يفترض مسبقا وجود علاقة بين كاتبين أو عملين أدبيين ينتمى كل منهما إلى أدب قومى يختلف عن الآخر . والأمر هنا لا يقتصر على منهجين من مناهج البحث « يتميز أحدهما عن الآخر بأنه يدرس أعمالا مكتوبة بلغتين مختلفتين مما يشجع الدارس على تناول دور الحاجز اللغوى »(٨) كما يقول الدارس الأمريكى الألمانى الأصل أولريش ڤايسشتاين . والفرق الأساسى بين دراسة التأثير داخل أدب قومى واحد أو بين عدة آداب مختلفة لا يكمن فقط فى محاولة تحديد الدور الذى يلعبه حاجز اللغة ، كما يدعى فايسشتاين، وإنما يكمن فى اختلاف المنهجين اختلافا واضحا . وفى هذا الصدد يقول هاسكل بلوك فى رده على رينيه ويليك .

> هناك فارق جوهرى بين دراسة تأثير إبسن – مثلا – على شو من وجهة نظر مقارنة ، ودراسة تأثير وردزورث على شللى من وجهة نظر دارسى الأدب الإنجليزى فى الحالة الاولى على دارس الأدب المقارن أن يتناول الموضوع فى شمولية وعمق يجعل من الممكن بالنسبة له أن يوضح جوانب هذه العلاقة ودلالتها بالنسبة لفن الدراما وتاريخها معا(٩)

وفضلا عن ذلك فإن بلوك يبين بحق أن دراسة التأثير داخل أدب قومى معين لا تستطيع أن تحيط بالمنظور الأشمل للتقاليد الأدبية والأجناس الأدبية التى هى ، بطبيعتها ، ليست ملكا لأدب قومى واحد .. ولهذا فبالرغم من أن دراسة تأثير مالارميه على بول ڤاليرى مثلا تقع فى نطاق الأدب الفرنسى ، فإننا إذا تناولنا مثل هذه الدراسة من منظور دارسى الأدب المقارن ، فسوف تكشف لنا الكثير عن الحركة الرمزية ، بوصفها حركة من حركات الأدب الأوروبى ، أو بالأحرى ، كجزء من الأدب الغربى ككل(١٠)

وهناك خطأ آخر ينشأ عن الخلط بين دراسات التأثير ودراسات « الاستقبال ». فالمدرسة الفرنسية فى الأدب المقارن تعتبر هذا الميدان كما يقول هنرى ريماك ، ميدانا للدراسات التاريخية وليست الدراسات الجمالية أو النقدية . وأنه –أى الأدب المقارن « يجب أن يهم فقط « بالحقائق الثابتة » أى العلاقات الحقيقية الواعية التى يمكن التحقق من وجودها بين الأدباء والأعمال والقراء والمتلقين من جنسيات مختلفة »(١١) .

وقد أدى إصرار دارسى الأدب المقارن الفرنسيين على « **العلاقات الحقيقية** » إلى نشوء مفهوم للتأثير ، يحتم وجود علاقات ثابتة يقينا ، يمكن البرهنة على وجودها بالدليل المادى القاطع بين الكاتب المؤثر والكاتب المتأثر أو الأعمال الأدبية ، ولهذا فإن المدرسة الفرنسية تعتبر دراسات التأثير جزءا لا يتجزأ من استقبال الكاتب أو أعماله فى بلد أجنبى ؛ إذ إن هذه المدرسة تعتبر مهمة دارسى الأدب المقارن اصطياد جميع أنواع المعلومات ، والوثائق ، والخطابات المتبادلة والاتصالات الشخصية التى تثبت وجود التأثير على وجه اليقين .

وهذا المنهج من مناهج دراسة التأثير يميل ، كما سنوضح فيما بعد ، إلى تجاهل القيمة الجمالية للعمل الفنى من أجل التوثيق التاريخى الذى يأخذ فى اعتباره ، بالضرورة ، استقبال أعمال الكاتب المؤثر فى بلد أجنبى معين . ولهذا نجد ڤان تيجم ، وهو من أئمة المدرسة الفرنسية فى الأدب المقارن ، يصر على أن دراسات التأثير لا يمكن فصلها عن دراسات الاستقبال . ولكنه يلاحظ فى الوقت نفسه « أننا يجب أن نقصر استخدام هذا الاصطلاح (التأثير) على دراسة المؤثرات والتغيرات التى يخضع لها عمل كاتب معين عندما تنشأ بينه وبين كاتب آخر من بلد أجنبى علاقة أدبية »(١٢) .

ويميل المرء إلى الاعتقاد بأن الرائد الفرنسى الكبير فى تعريفه

السالف الذكر للأدب المقارن يعنى دراسة القيمة النوعية والجمالية التى تنشأ من وجود مثل هذه العلاقة .. ومع ذلك فإن مفهوم ثان تيجم لا يشتمل على دراسة القيمة الجمالية للعمل الفنى الذى يمكن للدارس أن يكتشف فيه دلائل على وجود تأثير فعلى .. فهذا أبعد شئ عن تفكيره . ولذلك نجده يسارع إلى تحذيرنا من اللجوء إلى البحث المسطح عن وجود تفاصيل متشابهة فى عملين أدبيين تجرى المقارنة بينهما على أساس من مصادر فكرية واحدة .

وبصر فان تيجم على أن دراسة التأثير ، لكى تؤتى ثمارها حقا ، لابد أن تعتمد فقط على العلاقات الشخصية الفعلية بين الكتاب موضوع المقارنة ، التى يمكن إثباتها بالوثائق والأدلة . وهذا لا يتأتى ، مرة أخرى ، إلا بمحاولة الدارس أن يتتبع مصير العمل الأدبى واستقباله فى بلد أجنبى .

وهذا الخلط بين دراسات التأثير والاستقبال ينحو نحو تجاهل الفرق الأساسى بين الكاتب المؤثر والكاتب المتأثر . ويوضح أولريش ڤايسشتاين الفرق بين دراسات التأثير ودراسات الاستقبال بشكل محدد ، حين يقول إن دراسات الاستقبال تركز على الكاتب المؤثر وليس على الذين يتأثرون به أو بأعماله . ولذلك فإن هذه الدراسات لا تهتم بالقيمة الجمالية للعمل الأدبى وإنما تهتم فى معظم الأحيان بدراسة الظاهرة الأدبية على المستوى السوسيولوجى والسيكولوجى والعرقى ، بل الإحصائى . ووحدة هذه الدراسات ، بوجه عام ، تعتمد على وحدة الكاتب المؤثر الذى تؤثر شهرته وسمعته فى أدب أجنبى على جميع هذه المستويات[١٣]

ومن الجانب الآخر ، فإن دراسات التأثير تهتم أساسا بالكاتب المتأثر فى محاولة لتتبع مصادر الخلق الفنى « وهى مهمة تعتمد أساسا على المقاييس النوعية (أو الجمالية) بدلا من المقاييس الكمية (التى تعتمد على جمع المعلومات والحقائق والدلائل)[١٤] » . ويقول ج . ت . شو إن المقاييس الكمية التى تستخدم فى دراسات الاستقبال تنحصر فى البحث فى « تعليقات الصحف والمجلات الأدبية » ، والمذكرات الشخصية . وكذلك فى الإشارات والتلميحات التى نجدها فى الأعمال الأدبية ذاتها . ويمكن قياس الاستقبال أيضا بإحصاء مبيعات أعمال الكاتب موضوع الدراسة فى البلد الأجنبى ، وبعدد الطبعات التى تنشر من كتبه وحجمها فى ذلك البلد ، وكذلك بعدد الترجمات التى تترجم لأعماله إلى لغة ذلك البلد الآخر[١٥] » ويمضى ج . ت . شو قائلا :

« علينا أن نفرق بشدة بين استقبال كاتب أو أعماله فى ثقافة قومية معينة ، وبين التأثير الأدبى . وذلك بالرغم من أن الاستقبال على وجه التأكيد ، يمكن أن يهيئ الدوافع أو الوسائط التى تؤدى إلى حدوث التأثير ، ويمكن أن يصبح كاتب من الكتاب شديد الشهرة فى بلد آخر ، لكنه لا يمارس تأثيرا ذا بال فى أدب ذلك البلد . »[١٦]

وتوضح الأستاذة آنا بالاكيان فى معرض مناقشتها للفرق بين التأثير والاستقبال بوصفهما مفهومين مختلفين من مفاهيم الادب المقارن ، كيف أن استقبال العمل الأدبى ، لكى يصبح تأثيرا حقيقيا ، لابد أن يمر بعدة مراحل حتى يصبح ـ فى النهاية ـ جزءاً لا يتجزأ من ديالكتيك الإبداع الخالص . وفى هذا الصدد تستشهد الأستاذة بالاكيان بالمثال الشهير ، وهو تأثير الكاتب الأمريكى إدجار آلان بو على بودلير ، بوصفه دليلا ماديا على الفرق الجوهرى بين استقبال كاتب ما ، أو تيار أدبى ، وبين تأثير أساسى حقيقى . فلا يمكن مثلا أن نعتبر ترويج مدام دى ستال للرومانسية الألمانية فى فرنسا تعضيدا لفكتور هوجو وستندال وغيرهما من « الرومانسيين » الفرنسيين ، الذين كانوا يهدفون إلى تحرير الأدب الفرنسى من التقاليد الكلاسيكية ـ لا يمكن اعتبار ذلك الجهد الذى قامت به مدام دى ستال من قبيل تأثير الرومانسية الألمانية على الرومانسية الفرنسية ؛ فمثل هذا الجهد يندرج على وجه الدقة تحت دراسات الاستقبال . ولم تصبح الصوفية الألمانية مثلا ، وعبادة الأشياء الغريبة التى تثير الدهشة والعجب ، فى متناول شاعر مثل بودلير إلا بعد مراحل طويلة . وعندما تأثر بودلير بها جاء التأثير من خلال وسيط ثالث هو إدجار آلان بو . وتنتهى آنا بالاكيان إلى القول بأنه فى هذه الحالة :

« لكى يحدث التأثير ، كان لابد للاستقبال الأدبى أن يعبر عدة حدود ومراحل . فتجلى أولا فى مثالية إمرسون التى لم تكن تناسب الميول الفرنسية بنفس قدر عدم تلاؤم المزاج الفرنسى مع الرومانسية الألمانية فى صورتها الأصلية . فجاء إدجار آلان بو ليصبح تعبيرا عن النسخة الأمريكية من الرومانسية الألمانية بشكل أثر على مستقبل الشعر الفرنسى[١٧] .. »

وقبل أن ندخل فى صميم موضوع هذا المقال ، علينا أيضا أن نوضح جانبا آخر من جوانب الخلط بين دراسات التأثير وغيرها من الدراسات ، وهو الخلط القائم بين التأثير ودراسات المصادر . فغالبا ما يحدث الخلط بين اصطلاحى « التأثير » و « المصادر » بسبب انطواء هذين النوعين من الدراسات الأدبية على علاقة بين مرسل ومستقبل ، أو مؤثر ومتأثر . والفارق الجوهرى بين دراسة التأثير ودراسة المصادر يكمن فى طبيعة المادة المؤثرة وأسلوب استخدام هذه المادة من قبل الكاتب . فيمكن للكاتب أن يستخدم مادة من التاريخ أو مصادر أخرى ليضمنها تفاصيل عمله الأدبى . خاصة فيما يتعلق بأحداث الحبكة . وتصبح مهمة الباحث فى المصادر العثور على الوثائق أو الأماكن أو الأصول التى استقى منها الكاتب هذه المادة . وبمجرد أن يحدد الباحث هذه الأصول أو « المصادر » تنتهى مهمته .

وبالإضافة إلى ذلك ، فإن دراسة المصادر تتناول مادة غير أدبية فى حد ذاتها وإن كانت تشكل موضوعا ، أو جزءا من موضوع العمل الأدبى . وهكذا نجد أن تاريخ هولنشيد مثلا ، أو حكايات بوكاشيو ، أو ترجمة بلوتارك لحياة عظماء الرومان ، تشكل مصادر الحبكة فى بعض مسرحيات شكسبير . كما أن الأساطير الإغريقية تشكل مصادر ملاحم هومر والتراجيديات الإغريقية الكبرى التى

كتبها ايسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس ولذا فإن مفهوم «المصادر» هو جانب من جوانب التاريخ الأدبي ، وتندرج دراسات المصادر مباشرة في مجال دراسة تاريخ الأدب . ومن الجانب الآخر نجد أن دراسات التأثير لا تتناول فقط «موضوع» العمل الأدبي أو التفاصيل غير الأدبية المستقاة من مصدر معين،سواء كان التاريخ أو غيره ، لكن دارس التأثير يتعدى ذلك إلى تقييم استخدام الكاتب لهذه المادة الأولية في عمله الأدبي .

ولذلك نجد دارسا كبيرا مثل شو الذي سبقت الإشارة إليه يتحدث عن التأثير باعتباره يتضمن بالضرورة تقييما للشكل أو الاستخدام الجمالي للمادة الأولية المستقاة من مصدر معين . «ومن الجانب الآخر» كما يقول شو ،«قد يوحي المصدر ، أو لا يوحي بالشكل الجمالي للعمل الفني»[18] .

ومع ذلك نجد دارسا كبيرا آخر مثل أولريش فايسشتاين يقول بأنه من الصعب أن تميز تمييزا واضحا بين دراسة المصادر ودراسة التأثير في حالة كون المصدر نفسه عملا أدبيا :

«في إصرارنا على مثل هذا التمييز نحاول أن نؤكد أن كلمة (مصدر) لا تعني سوى مادة أولية لم تتشكل بعد في عمل أدبي . ولكننا نواجه أحيانا نماذج لا مهرب فيها من الخلط ، وهي النماذج التي يكون فيها المصدر ذاته عملاً أدبياً آخر ، أو في حالة الكثير من الموضوعات الأسطورية أو الحكايات التي لا تعرف ، في اشد حالاتها فطرية، سوى من خلال صورتها الشعرية .. ولكي نضع الأمر بوضوح أكثر، نقول إن أعمال أسخيلوس وسوفوكليس ما هي إلا مصادر أساسية لجميع ماتلاها من مسرحيات تتناول موضوعات بروميثيوس أو أوديب أو أنتيجون[19]» .

والامثلة التي يضربها فايسشتاين لا تغير في رأينا من ضرورة التفرقة بين دراسات المصادر والتأثير. فالمصادر ، حتى في أبسط صورها وأكثر مراحلها بدائية في الأساطير والحواديت ، تستخدم بوصفها مادة أولية أو«موضوعاً» للعمل الأدبي . أما القيمة الأدبية والجمالية لمسرحية من مسرحيات أيسخولوس أو سوفوكليس فلا تعتمد ، في حقيقة الأمر ، على المادة الأولية المستقاة من أساطير بروميثيوس أو حكايات أوديب وأنتيجون . وحتى لو كان لهذه الأساطير قيمة أدبية في حد ذاتها فإن الشكل في هذه المسرحيات ، وكذلك معالجة الكاتب المسرحي لهذه المادة،هي التي تحدد قيمة هذه الأعمال الأدبية بوصفها أعمالا إبداعية .

وتدور المناقشة الواسعة حول مفهوم التأثير في الأدب المقارن حول منهجين مختلفين في تناول المشكلة ، الأول يتعلق بالبحث التاريخي في أصول التأثير ، والآخر منهج نقدي صرف . ويفترض المنهج الأول مسبقا أن حركة التأثير هي من كاتب إلى آخر ؛ أما المنهج النقدي فيعتبر أن التأثير الحقيقي لابد أن يتجلى في الأعمال الأدبية ذاتها . ولذلك فإن حركة التأثير هي من عمل أدبي إلى عمل آخر وليس من شخص إلى آخر . ويقول ج . ب . شو ، وهو من غلاة المدافعين عن المنهج النقدي في دراسة التأثير :

«لابد لكي يكون للتأثير معنى ، أن يتجلى في شكل محدد داخل الأعمال الأدبية ذاتها،ويمكن أن يتجلى التأثير في الأسلوب ، أو الصور الفنية،أو الشخصيات نفسها ، أو اللوازم الخاصة.ويمكن أيضا ان يظهر التأثير في المضمون أو الفلسفة أو الأفكار أو الروح العامة التي تسيطر على عمل أدبي بعينه[20]» .

وطبقا لهذا الرأي ، فإن دارس التأثير لا ينبغي أن يحاول فقط تتبع العلاقات التي يمكن إثباتها والبرهنة عليها بالدليل المادي بين الكاتب المؤثر والكاتب المتأثر ، ولكن عليه أيضا أن يستخدم المقاييس النقدية لتقييم ماقد يطرأ على العمل الفني من تغيّرات عندما يكون صاحبه على اتصال بالأعمال الفنية لكاتب أجنبي .

وقد نشأ عن المنهج القائم على دراسة الأصول التاريخية للتأثير والعلاقات الفعلية بين الكتاب عدة مشكلات تهدد برفض المنهج النقدي تماما،باعتباره منهجا غير ذي جدوى في دراسة التأثير . وفي هذا الصدد يقول إيهاب حسن :

«هناك تفسير حديث يصر على أن المجال الصحيح لدراسات التأثير هو شخصية الكاتب ونفسيته كإنسان . أما دراسة أعماله الأدبية فيجب أن تقع داخل نطاق التقاليد الأدبية وحدها، التي لا تحكمها سوى مقاييس النقد الأدبي ، تلك التي تعتبر العمل الفني كائنا مستقلا بذاته[21]» .

ويبدو من هذا الكلام أن إيهاب حسن لا يؤيد دراسات التأثير التي تعتمد على العلاقات بين الأعمال الفنية ؛ إذ نجده يصر في نفس المقال على أننا «لا نستطيع القول بأن هناك عملا فنيا قد أثّر على عمل آخر دون وسيط بشرى» .

وهذه الحجة التي يسوقها إيهاب حسن هي ، بطبيعة الحال ، حجة يمكن الدفاع عنها ، لكنه يتجاهل فيها حقيقة مهمة ، وهي أن التفرقة بين المنهجين هي مشكلة من مشكلات مناهج البحث ؛ فالقول بأنه لا يمكن حدوث التأثير إلا من خلال وسيط بشرى (أي الكاتب نفسه) هو محاولة لخلط الأمور ، بحيث يغرق الباحث في اللعب بالألفاظ والتعريفات دون دخول حقيقي في لب المشكلة .

وحجر الزاوية في منهج البحث في الأصول هو النظرية الفرنسية القائمة على العلاقات الحقيقية rapports de fait أو ماسماه الأستاذ الأمريكي الكبير هاري ليفين «بالعلاقات الخارجية»[22] — بين الكتاب ، وهو مفهوم التأثير الذي يعتمد على البحث في العلاقات التي يمكن البرهنة عليها بالوثائق والأدلة بين الكتاب ، والذي ينتهي إلى إثبات حقائق ومعلومات محددة . وهذا المنهج يتعارض بشدة مع منهج النقد الحديث الذي يقضي بضرورة تقييم العمل الفني ككيان قائم بذاته ، ومستقل عن حياة الكاتب أو شخصيته .

ويقول هـ. هـ. ريماك :-

يرى معظم دارسى الأدب المقارن من المدرسة الفرنسية أن منهج (النقد الحديث) بنظرته الضيقة إلى العمل الأدبى بوصفه كيانا مستقلا بذاته ، منهج استاتيكى ، بل رجعى بالمقارنة إلى المنهج القديم ، ذلك الذى يدافعون عنه ، والذى يتناول الجوانب الديناميكية للظاهرة الأدبية (مونتيانو ١٩٥٣). ولذلك فمن المهم أن نلاحظ أن الدراسات المقارنة الفرنسية بصفة خاصة تهتم أساسا بالمنهج القائم على العلاقات الفعلية[٢٣] »

فأصحاب المدرسة الفرنسية فى محاولتهم لتحويل الدراسات الأدبية إلى «علم يفرض احترامه» تشبثوا فى مجال دراسات التأثير بالأدلة التى يمكن البرهنة عليها علميا أثناء عملية البحث ، واعتبروا أن الدخول فى أى عمليات لتقييم العمل الفنى جماليا ضرب من ضروب الدخول فى البحث عن احتمالات قابلة للصدق والكذب ، ومن ثم فهى غير علمية . ويكفى أن نورد العبارات المتفرقة التالية التى وردت فى كتابات أصحاب المدرسة الفرنسية فى الأدب المقارن لندلل على تمسكهم بما يعتقدون أنه الروح العلمية فى البحث ...

لابد لدراسات الأدب المقارن أن تكون علمية .
(روديير ١٩٥٣ - مونتيانو ١٩٥٩) .
لابد أن يتناول الأدب المقارن العلاقات الفعلية : التأثير الثابت ، وتبادل الخطابات بين الكتاب ، والتغيرات التى تطرأ على العمل الأدبى نتيجة للتأثير .. الخ (هازار)[٢٤]

والمدرسة الفرنسية فى الأدب المقارن ، بما تميل إليه من الدقة العلمية فى البحث ، تنظر إلى الأعمال الأدبية بوصفها مادة أولية موضوعية للبحث العلمى . وربما كان التعريف الشهير للأدب المقارن الذى أورده أحد أئمة هذه المدرسة وهو جان مارى كاريه هو أوضح تعبير عن الموقف الفرنسى فى هذا الصدد ، فهو يصف بدقة بالغة نظرة المدرسة الفرنسية إلى دراسات التأثير بصفتها أحد وجوه التاريخ الأدبى . يقول كاريه فى تعريفه :

« الأدب المقارن هو فرع من فروع تاريخ الأدب . وهو يشتمل على دراسة العلاقات الوجدانية بين الامم والعلاقات الفعلية القائمة بين الأعمال الأدبية ومصادر إلهامها وحياة كتابها فى أكثر من أدب قومى » .[٢٥]

وهذا التشدد العلمى من جانب أصحاب المدرسة الفرنسية يقابله محاولة دارسى الأدب المقارن من المعاصرين لتوسيع دائرة مفهوم التأثير حتى داخل حدود منهج العلاقات الفعلية ، فالمنهج الذى يؤكد ضرورة «إثبات» «التأثير بالوثائق والحقائق» ، أو ضرورة البرهنة على وجود علاقة فعلية . اصبح ينظر إليه الان باعتباره منهجا ميكانيكيا غير كاف للإحاطة بكل الجوانب المركبة لعملية التأثير الفعلى .

ونظرة صغيرة إلى خجم المشكلات التى تعترضنا فى هذا الصدد توضح مدى أهمية النظر إليها بوصفها مشكلة مركبة ، وليست من المشكلات المبسطة التى تعتمد فقط على مجرد اصطياد الباحث لخطابات متبادلة بين الكتاب ، أو وثائق تثبت وجود علاقة أدبية بين كاتبين ، فمثلا هناك مشكلة الديالكتيك القائم بين الأصالة والتقليد . وهناك أيضا مشكلة طبيعية ووظيفة الوسائط خاصة الترجمات، إلى جانب ديناميكية عملية الإبداع أو الخلق الفنى ذاتها، التى لابد بالضرورة من أخذها فى الاعتبار فى أى دراسة للتأثير من وجهة نظر «العلاقات الفعلية» . ويوضح شو بدقة شديدة الفرق بين «التقليد» و «التأثير» عندما يقول «فى حالة التقليد يتخلى المؤلف ، بقدر ما يمكنه ، عن شخصيته الإبداعية لتذوب فى شخصية مؤلف آخر ، وعادة ما يذوب فى عمل فنى بعينه لهذا المؤلف ، وفى نفس الوقت يتحرر من الإخلاص الشديد فى اتباع جميع تفاصيل العمل ، وهو الشئ الذى نتوقعه فى الترجمة . ويمكن أن يكون التقليد فى الأسلوب العام ، والطريقة المميزة لكاتب آخر ، دون اقتباس تفاصيل محددة »[٢٦]

والتقليد ، فى نظرنا ، هو محاولة إعادة صياغة لنموذج أدبى كتب أصلا بواسطة كاتب ذى موهبة أكبر بكثير من موهبة الكاتب المقلد .

والمقياس الذى نقيس به التقليد هو المقياس الكمى وليس النوعى ، فالجهد الذى يبذله دارس التقليد يتمثل فى محاولة تتبع الكم المأخوذ من النموذج الأصلى . أما فى التأثير فإن المقياس نوعى، لأننا نجد ، فى معظم الأحيان ، أن الكاتب المؤثر والكاتب المتأثر هما بنفس القدر من الموهبة ، وقد لا يكون الأخير أقل أصالة وقدرة من الأول .

وإذا كان بعض الدارسين يعتبرون أنه من المهم الكشف عن عناصر التأثير فإننا نعتبر أنه من المهم أكثر الكشف عن المرحلة - فى العمل الفنى - التى يترك فيها الكاتب عناصر التأثير ليجد ذاته وأصالته .

ومن الناحية الأخرى ، فإن الكشف عن الجوانب التى يدين بها الكاتب لكاتب آخر لا يقلل فى نظرنا من أصالته . وشو يوضح لنا بحق أنه :

« يجب ألا نفهم الأصالة بمعنى الاختراع أو الإتيان بجديد ، فالكثير من الكتاب العظام لم يخجلوا من الاعتراف بانهم قد تأثروا بكتاب اخرين ، بل إن الكثيرين منهم كانوا يفخرون بذلك . فهؤلاء ، على ما يبدو ، كانوا يشعرون بأن الأصالة لا تكمن فى ابتداع أسلوب جديد أو مادة أو طريقة جديدة ، وإنما فى صدق العمل الفنى وقدرته على التأثير فى المتلقى .

فالكاتب الأصيل ليس هو بالضرورة الكاتب الذى يبتدع شيئا جديداً ، وإنما هو الذى ينجح فى أن يوظف كل شئ لخدمة عمله الفنى ، وأن يخضع ما يأخذه من الآخرين للتركيبة الجديدة التى يخلقها فى عمله الفنى[٢٧] »

ولقد ظلت الأصالة والتقلد مشكلة رئيسية من مشكلات

التاريخ الأدبي،تسيطر على النظرية النقدية التي تناقش طبيعة الفن ووظيفته في فترات أدبية مختلفة وكما يقول ڤايسشتاين فإن «ديالكتيك الأصالة والتقليد سيطر لفترة طويلة على تاريخ الثقافة الإنسانية وهكذا نجد أن التقليد يلقى ترحيبا ومديحاً في الفترات الكلاسيكية،بينما يهاجم هجوماً شديداً في الفترات المضادة للكلاسيكية مثل **العاصفة والاندفاع** والرومانسية ، والسريالية »[٢٨] .

ويعتبر الاقتباس الذي يعتمد على الترجمات الحرفية أيضاً ضربا من ضروب التقليد الذي يحمل في طياته درجة من درجات الأصالة . وعادة ما يقوم الكاتب بالاقتباس ليجعل عملاً فنياً معينا يناسب أذواق جمهور محلي . وفي الاقتباس يعيد المقتبس تركيب المادة وتشكيلها ، وأحيانا الشكل المميز للنموذج الأصلي بشكل يجعل هذا العمل الفني أقرب إلى الأنماط الثقافية والحضارية السائدة في مجتمع محلي ومناسبا لذوق الجمهور في هذا المجتمع .

ولذلك ففي معظم الأحيان نجد أن الاقتباس أو «الإعداد» يصل إلى حد الخيانة الفنية (trahison créatrice) التي تتحدد فيها قيمة العمل الفني بمقدار أصالة المعدّ أو المقتبس . ويلاحظ ڤايسشتين أنه في السنوات الأخيرة ، استخدم بعض كبار الشعراء الأمريكيين ، مثل روبرت لويل ، شكلاً غير عادي من أشكال الخلق الشعري ، أدخلوه هم أنفسهم في عداد التقليد . ويدخل في عداد ذلك أيضا إعداد إزرا باوند وبريخت للشعر الصيني الذي اعتمدا فيه على الترجمات المتاحة ، وأخرجا لنا أعمالاً غاية في الأصالة ![٢٩]

وقد جذبت أنا بالاكيان أنظار دارسي الأدب المقارن إلى حقيقة مهمة ، هي أن الترجمات تلعب دوراً أساسياً في إحداث ما أسمته بالتأثيرات «الزائفة» ؛ فالمترجم يمكن أن يشوه طبيعة العمل الفني الذي يقوم بترجمته عن لغة أجنبية بشكل جذري . وقد يحدث أن ينشأ تيار أدبي كامل على أساس من هذه الترجمة الخاطئة أو المشوهة للعمل الأصلي .

وتضرب الأستاذة أنا بلاكيان مثالا على ذلك بالترجمات الإنجليزية لأعمال بودلير التي أعطتها صيغة الشعر الرمزي الخاص،مما تسبب في ظهور مدرسة بأكملها للشعر الرمزي في انجلترا وأمريكا . تقول بالاكيان :

> بالرغم من أن هذه الصيغة (الرمزية) في الأصل تأتي في الدرجة الثانية من الأهمية ، فإن الترجمة الخاطئة اكدت وجودها من خلال استخدام المفردات التي تعتمد على تبادل التجسيد والتجريد،مما أعطى الانطباع بوجود التناقض بين التراث والموضوع ؛ وهو التناقض الذي يشتمل عليه المفهوم الثنائي للوجود ـ وذلك بدل أن تؤكد الترجمة وجود الوحدة الجوهرية للوجود ، وهي الوحدة التي تشكل عنصرا جوهريا في شعر بودلير . ولذلك فإن الترجمة ، وليس الأصل ، هي التي ساعدت على ظهور مدرسة رمزية إنجليزية وأخرى أمريكية ، وهي مدرسة ربما كان لها أصداء أوسع بكثير من المدرسة الفرنسية ذاتها[٣٠] » .

وتقول بالاكيان إنه في حالة الترجمات الفرنسية التي قام بها أندريه جيد وآخرون لأعمال الشاعر الإنجليزي وليام بليك «فإنها تغير كثيرا من النص،مما يؤدي إلى إحداث تأثير زائف،ولكن هذه الترجمات ذاتها تضيف إضاءة جديدة على أعمال بليك،وتجعل منه كاتبا آخر وزعيماً من زعماء الفن الحديث تطاول قامته مالارميه وبيكاسو[٣١] » ويعتبر التأثير غير المباشر ، وهو المفهوم الذي روج له الأستاذ شو ، أحد المفاهيم التي ترتبط بنظرية بالاكيان في التأثير الزائف ؛ فقد يبدأ أحد المؤلفين تياراً أدبياً بتقديمه لكاتب أجنبي ، كما هو الحال مثلا في تقديم بوشكين لتراث الشاعر الإنجليزي بيرون في روسيا . ولكن ، كما يقول شو ، مع استمرار انتشار هذا التراث الأجنبي قد يحدث أن يأتي كاتب محلي فيضيف إليه ويثريه ، وذلك بالعودة إلى الأصل الأجنبي بحثا عن دلالات موحية ، أو صور فنية ، لم يلتفت إليها المؤلف المحلي الأول . فمثلا نجد أن ليرمونتوف تأثر بالقصص الشعري البيروني لبوشكين ومؤلفين روس آخرين ، ولكنه رجع مباشرة إلى خصائص بيرونية أهملها بوشكين أو عدّلها[٣٢]

ويلاحظ أن كلاً من المفهومين ـ التأثير الزائف والتأثير غير المباشر ـ يعتمد على نظرية واحدة هي تشويه عمل الكاتب المؤثر ، إما من خلال الكاتب المتأثر أو الترجمة الخاطئة ، مما ينتج عنه ظهور تيار أدبي جديد تماما .

وتحذرنا أنا بالاكيان أيضا مما تسميه «بالتأثير المجهض» . وفي هذا النوع من التأثير قد يحدث أن يجذب كاتب عملاق كتابا آخرين ، أقل منه موهبة،فيحاولون تقليده . وقد يحدث أن تأثير هذا الكاتب العملاق يبدو كأنه قد وضع هؤلاء الكتاب على نفس مستواه من الامتياز الفني ، ولكن لا يتم الكشف عن القيمة الحقيقية لأعمالهم إلا من خلال «البعد الزمني أو الجغرافي» . وتقول أنا بالاكيان في هذا الصدد :

> «ماالذي دفع عدداً كبيراً من الكتاب لأن يلتفوا حول مالارميه في ١٨٨٠ ، أو أندريه بريتون في ١٩٢٠،غير عبادة البطل،وشهرة كاتب هو مثلهم الأعلى،واتجاه أدبي جديد، يعلن عن نفسه،ويغزو الحركة الأدبية كالسيل المفاجئ ويغرق ماعداه،لكنه لا يتغلغل في التربة أو يرويها . فالأفكار المنهمرة كالسيل قد تفيض في قلب الكاتب والتلميذ ، لكنها لا تساعد في تنمية مواهبه[٣٣]» .

أي أنه مهما كان تأثير الكاتب العملاق على تلاميذه ، فإن هذا التأثير لا يكفي لكي يتحول كل منهم إلى عملاق في مثل موهبة الأستاذ ومكانته .

ونصل الآن إلى مناقشة مفهوم التأثير ذاته،والمشكلات الدقيقة التي يتعرض لها دارسوه .

يناقش الأستاذ الأمريكي الإيطالي الأصل كلوديو جوين مشكلة التأثير الفعلي المعتمد على صلات موثوق بها بين الكتاب،وذلك في مقاله

الهام عن «جماليات دراسات التأثير فى الأدب المقارن»[٣٤] ، وهو من المقالات الرئيسية فى المناقشة الدائرة حول مفهوم التأثير . ومن أهم ما فعله جوين فى هذا المقال هو أنه لم يقصر التأثير الفعلى على المفهوم المحدود لضرورة وجود براهين وأدلة ثابتة على العلاقة بين الكتاب ، وهو المفهوم الذى تتبناه المدرسة الفرنسية المتزمتة ، وإنما تعدى ذلك إلى مجال أوسع هوالبحث السيكولوجى . فى بداية المقال يحاول جوين أن يجد حلا لمشكلة حدوث التأثير ، وذلك بأن يسأل سؤال أساسا :

«عندما نتحدث عن تأثير فى كاتب ما ، فهل نقرر هنا حقيقة سيكولوجية أو حقيقة أدبية (أو أننا نجرى وراء الحقائق البيوجرافية ؟)»[٣٥] .

ويمضى جوين فى الإجابة عن هذا السؤال بأن يضع المشكلة كلها فى إطار أسرار عملية الخلق الفنى ، فيفرق ابتداء بين وجهتى نظر فى عملية الخلق الفنى : أولا الفكرة التى سادت فى القرن التاسع عشر بأن الأدب هو عملية إعادة تنظيم الخبرة الإنسانية فى عمل فنى ، وثانيا فكرة الخلق المطلق (أو الخلق من العدم) (creatio ex nihilo) .

وفى مناقشة الفكرة الأولى يعترض جوين على الرأى ، المؤسس على أفكار تين Taine ، القائل بأن تحويل الخبرة الإنسانية إلى فن يتم داخل نفس الإطار ، أى أن كلا من الخبرة الإنسانية التى تمثل بذرة العمل الفنى والعمل الفنى ذاته يتساوى كلاهما من ناحية النوع . أما عملية تحول الخبرة الإنسانية إلى عمل فنى فيصحبه تغير كامل فى النوع : «فالحركة من نوع من أنواع الحقيقة إلى آخر هو كل ما تعنيه فكرة الخلق ، وهو الإنجاز الذى يحصل عليه الفنان» .

فمن خلال عملية التحول هذه يستطيع الفنان ان يظهر إلى الوجود عملا جديداً مستقلاً بذاته ، وهو يصنع العمل الفنى من حقيقة موجودة مسبقا فى الواقع ، وهذا مؤكد . ولكن هذه الحقيقة هى جزء من الحياة وليست على الإطلاق ، جزءا من الفن . وهذه الخبرة الواقعية تظل دائما مفصولة عن العمل الفنى فى صورته النهائية بمقدار الفرق بين علة وجود الخبرة الحياتية والعمل الفنى ، أو بما يمكن أن نسميه الفجوة الأنطولوجية[٣٦] . ومن الناحية الأخرى فإن الخلق من العدم (creatio ex nihilo)هو ضرب من ضروب المستحيل ، ولذلك فهو أمر يجب استبعاده من المناقشة تماما .

ويصف جوين عملية الخلق الفنى بأنها عملية إحلال يحل فيها العمل الفنى الجديد محل الخبرة الحياتية أو حتى التقاليد الأدبية ذاتها ، التى شكلت بذرته الأولى :

«فالشاعر الجديد قادر أن يجعل عمله يحل محل الخبرة الحياتية والأعمال الفنية السابقة لعمله .. والقصيدة هى نتيجة لخبرة إنسانية حل محلها شىء جديد هو العمل الفنى»[٣٧] ويعتمد مفهوم جوين لطبيعة العلاقة بين الحياة والفن إلى حد كبير على نظرية النقد الحديث فى استقلال الفن عن الحياة ، وهو ما يدفعه إلى رفض مفهوم «الانتقال» transmission الذى ينص على أن التأثير يعنى «انتقال الأشكال والموضوعات الأدبية من عمل فنى إلى آخر»[٣٨] .

ويعترض جوين على مفهوم الانتقال ، على أساس أن هذا المفهوم يتجاهل الأسرار السيكولوجية الدقيقة لعملية الخلق الفنى فى سبيل تأكيد المنهج الميكانيكى الذى يعتمد على البحث الوثائقى عن دلائل موضوعية ثابتة بالبرهان لحدوث التأثير .

وفضلا عن ذلك فإن نظرية الانتقال فى رأى جوين تفترض أن التأثير يلعب دورا أكبر بكثير من حجمه الحقيقى .

ولذلك نجده يقرر أن دارسى الأدب المقارن الذين يستخدمون هذا المنهج الميكانيكى «يبالغون فى تقدير أهميته فى الفن ، لأنهم يفترضون أن التأثير عامل أساسى فى الخلق الفنى»[٣٩] ويرفض جوين أيضا فكرة الانتقال ، لأنها تؤدى إلى الخلط بين التأثير الحقيقى والتشابه فى بعض جزئيات النصوص : «بما أن مفهوم الانتقال يفترض أن التأثير يؤدى إلى وجود عناصر فى العمل «ب» مشابهة لعناصر فى العمل «أ» ، فإن هذا يعنى أن كلا من التأثير والتوازى شئ واحد»[٤٠] .

وتعتمد الحجة الأساسية التى ساقها جوين فى مقاله على التفرقة الجذرية بين التأثير الفعلى الذى ينتمى إلى مجال الخبرة النفسية ، و«التشابهات بين النصوص التى تتعلق بحقيقة الخلق الأدبى» ، أى تلك التى تدخل فى العمل الفنى كجزء من مكوناته ، بوصفه كائنا عضويا قائما بذاته . وبطبيعة الحال فإن هذه الحجة التى يسوقها جوين لها ما يبررها . ذلك أن أية مادة أولية موضوعية للتأثير تمر أثناء عملية الخلق الفنى بتحولات معينة ، تجعلها تدخل كجزء لا يتجزأ فى نسيج العمل الفنى الجديد ، ويريد جوين بهذا أن يؤكد أن التأثير لا يمكن دراسته داخل مجال النقد الأدبى أو علم الجمال . وكما يقول فايسشتاين فإن جوين «يستبعد هذا الاصطلاح (التأثير وما يشتمل عليه) من مجال علم الجمال» ، ويريد أن يحده بحدود العمليات النفسية فقط ، باعتباره يمثل صلة واهية بين العمل الفنى الجديد الذى يتميز بالأصالة ، والمصدر الذى يستق منه الكاتب بعض مكونات هذا العمل»[٤١] .

ويعتقد جوين أنه لايمكن تحديد التأثير بمقارنة بسيطة بين العمل (أ) والعمل (ب) ، فكل دراسة للتأثير لابد أن تأخذ فى الاعتبار بالضرورة «الأصول» التى يستق منها العمل الفنى مادته و«مكونات هذه الأصول» . وإذا فهمنا التأثير على هذا النحو تصبح عناصر التأثير أحد مكونات العمل الأدبى لا أكثر ، أو كما يقول فايسشتاين ، «لحظة أو مرحلة فى عملية الخلق الفنى» ، قد تؤثر فى ميلاد العمل الفنى ، لكن ليس لها قيمة حقيقية فى تقييم العمل فى صورته الأخيرة ، باعتباره كائنا عضويا مستقلا قائما بذاته .

ويعترض فايسشتاين على أفكار جوين على أساس أنه يتجاوز حدود النقد الأدبى ، ويدعو إلى دراسة سيكولوجية للأسرار الدقيقة

لعملية الإلهام أو الحالة المزاجية للكاتب أو كيمياء عملية الخلق الفنى ذاتها، تلك التى لايمكن أن تسبر غورها بدقة كبيرة.

وعندما يواجه جوين مشكلة الدلائل والبراهين الثابتة على وجود التأثير فإنه يرجعها إلى التفاعل بين العمل الفنى الجديد والتراث الأدبى، أى الأشكال والموضوعات والأساليب الفنية الشائعة فى التراث، ويؤسس على ذلك نظريته القائلة بأن الأساس فى دراسة الأدب المقارن هو دراسة علاقات الأعمال الأدبية بتراث أو تقاليد أدبية معينة. يقول هاسكل بلوك:

«يؤكد جوين أن التجربة الفنية تتكون، بطبيعتها، من مواقف إنسانية شاملة صالحة فى كل مكان، تمثل الأساس فى دراسة الأدب المقارن باعتبار أنها تعبّر عن مجموعة التقاليد المتوارثة الموجودة فى نسيج العمل الأدبى.»[٤٢]

ويمكن إرجاع فكرة جوين عن العلاقة بين العمل الفنى والتقاليد أو التراث الأدبى إلى نظرية ت. س. إليوت الشهيرة فى مقاله عن «التقاليد والنبوغ الفردى». فبعد أن يضع جوين دراسة التأثير فى مجال محدد وهو سيكولوجية الإبداع الفنى، نجده لا يسمح بالمقارنة إلا بين الأعمال التى تنتمى إلى تراث وتقاليد مشتركة، ودراسة علاقة العمل الفنى بهذه التقاليد. وبينما يمكن لمثل هذه الدراسات أن تلق الضوء على خصائص الأجناس أو الأشكال والأساليب الفنية الخاصة بفترة أدبية بعينها، فإنها لا تفيد فى تحديد القيمة الجمالية والفنية للأعمال التى تدور عليها المقارنة.

يضاف إلى ذلك، أن نظرية جوين تحدّ من نطاق دراسات التأثير، وتحرم الدارس من استخدام أدوات وميزات أخرى هامة فى دراسات التأثير.

ويرينا هاسكل بلوك فى دراسته الممتازة لاستخدام التأثير أنه فى بعض الأعمال التى يمكن التدليل فيها على وجود تشابه بسبب انتمائها إلى تراث أدبى مشترك، يمكن أيضا أن ندلل على وجود تأثير فعلى، كما هو الحال فى العلاقة بين كافكا وستريندبرج[٤٣] فلا داعى إذن لأن نحدّ مفهوم التأثير بمنهج واحد، عندما يمكن تطبيق أكثر من منهج لدراسة التأثير.

وأود أن أنهى هذا المقال بمناقشة مشكلة من أهم المشكلات التى تواجه المنهج النقدى فى دراسات التأثير، وهى المشكلة المسماة «بالتوازى» Paralellism، بين الأعمال الفنية.

ويقسم ج. ت. شو دراسات التوازى إلى مجالين أساسيين: الأول هو دراسة المادة التى يمكن إخضاعها للمقارنة فى عملين أدبيين أو أكثر. ويتعلق هذا المجال أساسا بالموضوعات المتشابهة أو «المتوازية»، أو بمعنى آخر، بالمضمون. والمجال الثانى هو دراسة عناصر الشكل التى يمكن مقارنتها فى عملين أو أكثر. وفى كلا المجالين فإن هذه «التوازيات» لاترجع بالضرورة إلى تراث مشترك او إلى علاقة فعلية بين الكتاب أصحاب هذه الأعمال أو بين الأعمال بعضها البعض. فقيمة دراسات التوازى تكمن، كما يقول شو، فى أنها دراسات نقدية فى المقام الأول، يُلق من خلالها العملان الخاضعان للمقارنة الضوء أحدهما على الآخر، وتبرز من خلال المقارنة الخصائص المميزة لكل منهما[٤٤].

ودراسات التوازى هى ثمرة من ثمار المدرسة الأمريكية فى الأدب المقارن، التى تحاول، كما يقول هنرى ريماك، «أن تربط بين النقد الأدبى والتاريخ الأدبى، لا أن تفصل بينهما». ولتحقيق ذلك تؤكد (المدرسة الأمريكية) عدم تشجيع دراسات المصادر والاستقبال والتأثير الفعلى القائم على صلات حقيقية، والترويج للدراسات المقارنة التى تعتمد التوازى بين الأعمال الفنية، ودراسات الموتيفات، والدراسات الأسلوبية، ودراسة الأجناس والحركات والتقاليد الأدبية.. ولأن هذه الدراسات الأخيرة تهدف أساسا إلى إبراز القيمة الفنية للعمل الأدبى، فليس من الضرورى أن يكون بين الأعمال موضوع المقارنة أية صلات حقيقية موثقة.. فالتأكيد هنا واقع على المقارنة دون النظر إلى أن المؤلف (أ) كان على صلة بالمؤلف (ب) أو أعماله عندما كتب العمل.(ج)[٤٥].

وقد تعرضت دراسات التوازى إلى هجوم شديد من الدارسين الفرنسيين والأمريكيين على حد سواء.. فأولريش ڤايسشتاين مثلا، بالرغم من انتمائه للمدرسة الأمريكية فى الأدب المقارن، يرفض تماما أن يدرج دراسات التوازى فى إطار دراسات التأثير. ونراه يؤكد أن «ما يسمى بدراسات التوازى لاصلة لها على الإطلاق بالتأثير بمعناه الصحيح، ولكنها دراسات تتعلق بالتشابه أو التأثير الزائف»[٤٦].

ومن الجانب الآخر يصر إيهاب حسن على أن أى دراسة للتأثير لابد بالضرورة أن تفترض مسبقا وجود درجة من درجات الصلة الفعلية، ومن ثم فإن دراسات التوازى لاتدخل فى مجال التأثير بمعناه الدقيق، وإنما يجب أن تظل فى إطار دراسة «أوجه الشبه» بين الأعمال موضوع المقارنة:

«عندما نقول إن «أ» قد اثر على «ب» فإننا نعنى أنه بعد التحليل النقدى أو الجمالى نستطيع أن نجد عدداً من العناصر المتشابهة بين أعمال كل من «أ» و «ب»، وهذا فى حد ذاته لايكفى لتحديد التأثير، وإنما نحن فى هذه الحالة نكون قد دللنا على وجود ما أسميه بأوجه الشبه، وذلك لان التاثير يفترض وجود صلة حقيقية من نوع مابين الكاتبين»[٤٧].

ومع ذلك فدراسات التوازى تكسب بالتدريج تأييدا متزايدا من جانب عدد كبير من الدارسين الذين يؤمنون بأن وظيفة دراسات التأثير هى القيام بجهد نقدى، غير تاريخى، لتقييم الأعمال الأدبية من داخلها. فالحاجة التى يشعر بها الدارسون فى الآونة الأخيرة

لتوسيع مفهوم التأثير لابد ان تؤدى فى النهاية إلى قبول دراسات التوازى بوصفها مجالا مشروعا من مجالات دراسة التأثير، خصوصا إذا فهمنا التأثير على أنه مقارنة، الهدف منها أن يلقى كل من العملين الضوء على الآخر.

يضاف إلى ذلك أن البحث عن شواهد ثابتة للتأثير، سواء من ناحية الكاتب أو العمل، لا يكفى لتفسير التركيب المعقد للعمل الفنى، حيث تدخل الاقتباسات والتأثرات فى علاقة ديناميكية مع مكوناته الأخرى. وفى معظم الأحيان فإن مقارنة عملين أدبيين عظيمين ينتميان إلى أدبين مختلفين-دون أن تكون بين كاتبيهما علاقة مثبتة – من شأنه أن يلقى الضوء على تيارات أدبية مشتركة أو متشابهة، وكذلك على خصائص الشكل الفنى أو المضمون. وهو امر يفيدنا فائدة كبرى فى معرفة الكيفية التى يتم بها الإبداع الأدبى.

ولا يسعنا إلا أن نذكر هؤلاء الذين يهاجمون دراسات التوازى، باعتبارها خارجة تماما عن نطاق التاريخ الأدبى؛ إذ يمكن تحقيق درجة من درجات المنظور التاريخى عندما تفصح المقارنة بين عملين أدبيين عن خصائص تيار أو حركة أدبية بعينها.

ويوضح هنرى هـ. ريماك الإمكانات الواسعة لدراسات التوازى التى تتعدى أى مفهوم محدود للتأثير. عندما يقول إن الدرس الذى أعطاه لنا المؤرخ الأدبى الألمانى الكبير أويرباخ،الذى يستخدم تكنيك شرح النصوص وتحليلها، لكى يصل إلى المفاهيم الكلية للتاريخ الأدبى (٤٨)، فى كتابه الضخم المحاكاة Memesis، هو شاهد على الإمكانات الواسعة لدراسات التوازى فى إلقاء الضوء على الحقيقة التاريخية إلى جانب الحقيقة الأدبية.

وينبهنا ريماك فى تأكيده على أهمية دراسات التوازى من منظور تاريخى، إلى نظرية «الاستاديالية» الروسية التى وضعها دارس كبير من دارسى الأدب المقارن هو ألكساندر فيسلوفسكى (١٨٣٨ – ١٩٠٦). ويقول ريماك إنه «طبقا لهذه النظرية، يتكرر ظهور تيارات أدبية بعينها فى ظروف تاريخية متشابهة، وإن فصلتها عن بعضها البعض مساحات شاسعة فى الزمان والمكان. وتكرار ظهور هذه التيارات يفصح عن وجود قواعد معينة للدورات الأدبية المتميزة، ويلقى الضوء على القوانين التى تحكم تطور الأدب العالمى فى خضوعه للمؤثرات الاجتماعية.»(٤٩). والأمثلة على ذلك كثيرة منها دراسات التوازى بين إلياذة هومر **والكاليفالا** أو الشعر الجرمانى القديم، وبين الشعر الإغريقى القديم، وشعر الهنود الحمر فى أمريكا الشمالية.

ويؤمن رينيه إيتيامبل، الذى يسمونه «بالطفل الشارد» فى المدرسة الفرنسية، أيضا،أنه يمكن اكتشاف أنماط وقواعد عامة لحركة الأدب العالمى من خلال دراسات التوزاى. وكما يقول ريماك، فإن إيتيامبل «يؤمن بأنه من خلال مقارنه المتوازيات بين الأفكار والمضامين والشكل الفنى فى الأدب العالمى (أى الأدب الشرقى والغربى) يمكن للدارس أن يكتشف وجود قواعد أدبية ثابتة، أو نماذج مشتركة فى الإنسانية كلها»(٥٠). ولذلك فى رأى إيتيامبل أن القيام بدراسة توازٍ بين جماليات مسرحيات «النو» اليابانية مثلا والتراجيديا الغربية قد يلقى المزيد من الضوء على خصائص فن التراجيديا حتى لو درسناها بعيدا عن المنظور التاريخى.

وفى دفاع شديد الحماسة عن دراسات التوازى، يهم إيتيامبل دارسى الأدب المقارن بالسلبية؛ لأنهم لا يحاولون أن يفتحوا آفاقا أرحب لدراسات التوازى:

«نعم، حقا، لماذا يظل دارس الأدب المقارن متصفا بالسلبية؟ أما هؤلاء الذين يسبحون بحمد بريخت ونظرية التغريب، فلم لا يدركون أن هذه النظرية ظهرت قبل بريخت بزمن طويل. ولماذا لا يحاولون بث الحيوية من جديد فى المسرح الأوروبى أو الأمريكى بدراسة نظرية مسرح «النو» (اليابانى)، وتمثيل مسرحيات «النو» فى الغرب»(٥١).

وفى النهاية أرجو أن أكون قد أوضحت فى هذا المقال بعض المشكلات المعقدة التى يتعرض لها دارس التأثير، والكثير من أوجه الخلط بين هذا المفهوم الرئيسى من مفاهيم الأدب المقارن وغيره من المفاهيم الأدبية والنقدية والتاريخية. وأحسب أن مفهوم التأثير، بالرغم مما يثيره من مشكلات، يمكن أن يتسع ليحتوى الكثير من المناهج التاريخية والجمالية والنقدية فى دراسة الأدب وفى سبر غور عملية الخلق الفنى.

الهوامش:

(١) Paul Van Tieghem, **La littérature Comparée,** (Paris. 4th edition), revised 1951, p. 117.

(٢) M. F. Guyard, La **Littérature Comparée** (Paris, 1951), p. 58.

(٣) J. M. Carre, «Avant-Propos», in M. F. Guyard's **La Littérature Comparée** (Paris, 1951).

(٤) Ihab H. Hassan. «The Problem of Influence in Literary History: Notes Towards a Definition». **Journal of Aesthetics and Art Criticism,** XIV (1955), pp. 66-67.

(٥) Haskell M. Blook, «The Concept of Influence in Comparative Literature». **Yearbook of Comparative and General Literature.** VII (1958). p. 31.

(٦) Rene Wellek. «The Concept of Comparative Literature». **Yearbook of Comparative and General Literature, II.**

(٧) Henry H. H. Remak, «Comparative Literature at the Crossroads: Diagnosis, Therapy and Prognosis», **Yearbook of Comparative and General Literature, IX** (1960). p. L.

(٨) Ulrich Weisstein, **Comparative Literature and Literary Theory** (Bloomington: Indiana University Press, (1968), p. 35.

(٩) Heskell M. Blook, **op. cit.,** p. 35.

(١٠) **Ibid,** p. 35.

(١١) Remak, **op. cit,** p. 4.

(١٢) Van Tieghem, **op. cit.,** p. 135.

(١٣) Weisstein, **op. cit.,** p. 36.

(١٤) Ibid. p. 36.

(١٥) J. I Shaw, «Literary Indebtedness and Comparative Literary Studies», in **Comparative Literature: Methods and Perspective,** Newton p. Stallknecht and Horst Frenz (Carlbondale: Southern Illinois University Press, 1961, p. 60.

(١٦) Ibid. pp. 61-62.

(١٧) Anna Balakian, «Influence and Literary Fortune: The Equivocal Junction of the Two Methods», **Yearbook of Comparative and General Literature, XI** (1962). p. 26.

(١٨) Shaw, **op. cit,** p. 64.

(١٩) Ulrich Weisstein, **op. cit.,** p. 40.

(٢٠) Ibid., p. 66.

(٢١) Ihab Hassan, **op. cit.** p. 60.

(٢٢) Cf. Harry Levin,«Littérature Comparee: Point de Vue d'Outre-Atlantique», **Revue de Littérature Comparée, XXVII** (1953). p. 25.

(٢٣) Remak, **op. cit,** p.5.

(٢٤) Ibid., p. 6.

(٢٥) J. N. Carre, **op. cit.,** p.5.

(٢٦) J. T. Shaw, **op. cit.,** p.63.

(٢٧) **op. cit.,** p. 60.

(٢٨) Weisstein, **op. cit.,** p.32.

(٢٩) **op. cit.,** p. 33.

(٣٠) Anna Ballakian, **op. cit.,** pp. 27-28.

(٣١) Ibid., p. 28.

(٣٢) Shaw, **op. cit.,** p. 68.

(٣٣) Anna Ballakian, **op. cit.,** p. 27.

(٣٤) In **comparative Literature,** Proceedings. of the Second Congress, I pp. 175-92.

(٣٥) Ibid., p. 179.

(٣٦) Ibid., p. 180.

(٣٧) Ibid., p. 180.

(٣٨) Ibid., p. 182.

(٣٩) Ibid., p. 183.

(٤٠) Ibid., p. 183.

(٤١) Weisstein, **op. cit. p. 40.**

(٤٢) **Haskell Block, op. cit.,** p. 34.

(٤٣) Haskell Block, **op. cit.,** p. 36.

(٤٤) Cf. Shaw, **op. cit.,** pp. 64-65.

(٤٥) Henry H. H. Remak, **op. cit.,** p. 8.

(٤٦) Ulrich Weisstein, **op. cit.,** p. 38.

(٤٧) Ihab Hassan, **op. cit.,** p. 68.

(٤٨) Henry H. H. Remak, **op. cit.,** p. 9.

(٤٩) Ibid., p. 9.

(٥٠) Ibid., p.9.

(٥١) Ren Etiemble, **«The Crisis in Comparative Literature»,** trans. by Georges Joyaux and Herbert Weissinger (East Lansing: Michigan State University Press, 1966), p. 55.

الأدب المقارن وفلسفة الأدب

رجاء عبد المنعم جبر

يقوم مفهوم الأدب المقارن ، فى وضعه المثالى اليوم ، على تناول الظواهر الأدبية من خلال اللغات أو الثقافات تناولا يتضمن وصفا تحليليا لها ومقارنة منهجية تفاضلية بينها ، وتفسيرا تركيبيا لها ، فى ضوء التاريخ والنقد والفلسفة . وذلك من أجل فهم الأدب بطريقة أفضل بوصفه مظهرا للإبانة عن الروح الإنسانى [1] .

وقد تجاوز مفهوم الأدب المقارن بالفعل تلك المرحلة التى كان لا يعنى فيها إلا بدراسة العلاقات بين الآداب القومية على أساس من المنهج التاريخى الذى نشأ فى ظل فلسفة وضعية تعنى بالبحث عن الأسباب والنتائج ، والباحث المقارن اليوم يجمع فى بحوثه بين منهجى التحليل والعلاقات ، للخروج باستنتاجات تركيبية تكشف عن أسرار هذه الظاهرة التى تسمى « أدبا » . ومن التناوب الجدلى لمنهجى التحليل والتركيب ، تنشأ قوة دفع كبيرة كفيلة بأن تخرج الأدب المقارن من أزمته التى كثر الحديث عنها فى العقود الأخيرة من هذا القرن [2] ؛ لأن العناية بالتجريد ، والبحث عن القوانين وعن القواعد العامة هى السمة الأساسية للعلم . وهى التى تنقل الدراسات المقارنة من مجرد رصد الأنماط والنماذج إلى الكشف عن النظرية والقانون.وهذه العملية التجريدية يطلق عليها الفرنسيون « فلسفة الأدب » ، بينما تسمى فى الإنجليزية « نظرية الأدب » . ويرى الفرنسيون أن مصطلح النظرية هنا لا يخلو من إشكال وغموض ، كما يرون أن « النظرية » قد توحى بمصطلح جمالى محدود ، مع أن التأمل التجريدى للظاهرة الأدبية يتجاوز القيمة الجمالية إلى آفاق أخرى أرحب وأكثر تنوعا . وفلسفة الأدب هذه وجدت المثال لها فى فلسفة التاريخ ، فكما أن من التاريخ ما يقف عند حَدِّ الوقائع وتوثيق الأحداث ، ومنه ما يبحث عما وراء الظاهرة التاريخية من العلل والأسباب ، ومنه ما يجاوز ذلك إلى طرح أسئلة كبيرة ، والقيام بدراسات تركيبية واسعة عن الحضارات ، وطبيعة الحس التاريخى ، وبم يفترق عن الحس الأدبى أو الفلسفى ، ومفهوم الزمن فى التاريخ ...

كذلك من دراسة الأدب ما يقف عند حد رصد الظاهرة الأدبية فى خصوصيتها القومية ، ومنها ما يلجأ إلى تفسيرها فى ضوء امتداداتها الأجنبية ؛ وفقا لمقولات التطور والسببية والتأثير. ومنها ما يتجاوز ذلك إلى محاولة تفسير الثوابت والمتغيرات فى الظاهرة الأدبية ،

والتعرف على القوانين التى تحكم هذه الظاهرة فى ضوء وضعها الخاص والمعقد، الذى يجمع بين الفردية والجماعية، والذاتية والموضوعية. وهنا نكون فى دائرة «فلسفة الأدب». والهدف ليس جديدا بطبيعة الحال، فكم طمح المنظرون منذ أفلاطون إلى وضع نظرية للأدب، ولكن المشكلة أن استنتاج النظرية بالنسبة للأدب الذى يفترض فيه التنوع اللانهائى لدخول العناصر المحلية والقومية والذاتية فيه - لا يمكن أن يكون سليما، إذا تم بناء على أمثلة فردية من أدب واحد. ومن هنا تفرض المقارنة نفسها كمنهج لا غنى عنه لإقامة النظرية على أساس من الاستقراء الذى يفرضه تنويع النماذج بالدرجة الكافية، ومن ثم، يمكن للنظرية أن تطمح إلى العالمية، وأن يصدق عليها ما يسمى بفلسفة أدبية. وكانت جهود المقارنين الأول خطوة حاسمة على طريق هذا الاستقراء شبه الكامل، كما أن القدرة على الاستشهاد بأكثر من أدب واحد تعنى التقدم فى اتجاه اللحظة المثلى التى يتحقق فيها الاستشهاد بآداب الإنسانية جميعها. ولكن أحلام هؤلاء المقارنين فى عالمية أدبية ما لبثت بعد فورة النشاط الأولى أن اصطدمت بحقيقة واقعية، هى أنهم برغم المنجزات التى حققوها على طريق الصلات بين الآداب وجدوا أنهم لم يجاوزوا فى دراساتهم عددا محدودا من الموضوعات، من خلال عدد محدود من الآداب ولاحظوا أن هذه الدراسات لم تكن تخلو من دوافع قومية تحركها من تحت السطح. فكان لابد من وجود فرع مكمل للأدب المقارن - بمعناه المحصور - يتجاوز دائرة العلاقات الثنائية، ويطمح إلى تكوين تاريخ الأدب فى مجموعاته الكبرى، ويكون أقدر على الإحاطة بالحقائق الأدبية والأفكار والمشاعر الإنسانية، التى لا يمكن فهمها بدون دراستها لذاتها فى آداب كثيرة. ونشأ لذلك ما سمى فى حينه بالأدب العام[٣]، لتحتل فيه فلسفة الأدب مكان الصدارة، وبذلت جهود كبيرة فى سبيل تفسير التيارات والحركات الأدبية المتماثلة فى عدد من الآداب والثقافات، وتكوين النظرات التركيبية لتاريخ الأدب العالمى، متعاليا على حدود القوميات واللغات. ومع ذلك لم تنج بحوث هؤلاء من تسلط فكرة العلاقات عليها، ولم تتحرر تماما من أسر مقولات التأثير والسببية وفرضية الأصل الواحد للظاهرة الأدبية ذات الأشكال المتعددة. ثم جاء المحدثون ليعطوا قوة دفع جديدة لفلسفة الأدب، مستعينين بمناهج مختلفة أمدّتهم بها النهضة المعاصرة فى مجالات الاجتماع والعلوم الطبيعية واللغة والنقد. وعن طريق الإدراك المكثف للنصوص المتنوعة بحسب اللغات والآداب والمؤلفين، استطاعوا أن يتناولوا بالتفسير وإثارة الفكر معطيات أساسية فى الأدب تتعلق بمفاهيمه وأشكاله ومناهجه. ويمكننا أن نجمل هذه المعطيات من خلال مجموعة من الأسس أقام عليها المحدثون تصورهم لها:

١ - التفسير الاجتماعى والاقتصادى:

استعار المقارنون المحدثون هذا المبدأ من المادية التاريخية، ولم يأخذوه على إطلاقه، وإنما استعانوا به فى حدود؛ فقد تبين لهم جدواه فى تفسير بعض الظواهر، وعجزه عن تفسير بعضها الآخر. فقد لاحظوا أن الحركات الأدبية التى ازدهرت فى أماكن عدة من أوروبا أثناء القرن السابع عشر - لم يكن بينها من الصلات المباشرة ما يسمح بتفسيرها فى ضوء فكرة التأثيرات لأنها متزامنة تقريبا، ولم يتوالد بعضها عن بعض وفق إيقاع زمنى فى خط مستقيم، ومن ثم لم يجدوا بدا من الرجوع فيها إلى تفسير مزدوج يجمع بين القول بالأصل المشترك، وفكرة الحتمية الاجتماعية والاقتصادية، فقالوا إن الباروك بأنواعها الإيطالية والفرنسية والألمانية والسلافية، وكذلك «الإيفويسم»[٤] فى انجلترا، و«الكولترانسم» و«الكونسبتسم» فى فرنسا، كلها حفيدات للجد المشترك وهو «البتراركية» فى القرن السادس عشر. ولم تكن تلك الحركات إلا إعادة تقديم لإحساسات البتراركية وأفكارها، بل أشكالها التعبيرية والشعرية، فى أعمال أدبية ذات روح مختلف، ولا يكفى لتفسير هذا الروح القول بلحن العصر air du temps[٥]، وإنما هو الانعكاس للحتمية الاجتماعية الاقتصادية، حسب تعبير الماركسيين، وهو انعكاس أيضا أو نتاج للاتجاهات الدينية التى كانت تتصادم وتتفاعل فى عهدى «الإصلاح» و«ضد الإصلاح»[٦].

كذلك فيما يتعلق بالرواية الريفية ذات الواقعية الصحية التى تعرض فى إعجاب عالم الريف، من أجل أهداف تعليمية، وفيها يمتزج الخيال الشعرى بالواقع. ازدهرت هذه الرواية فى القرن التاسع عشر، وظهرت فى سويسرا وانجلترا وفرنسا على فترات متقاربة، ابتداء من سنة ١٨٣٦، تاريخ رواية «مرآة الفلاحين» Der Baurens Piegel لرجل الدين السويسرى، الذى يكتب بالألمانية ألبيريتربوس، والذى اختار له اسما مستعارا «جرمياس جوتلف». ثم تلته فى الفرنسية جورج صاند، وفى الإنجليزية جورج إليوت، وفى النرويجية بيورنسن. كان من السهل على مقارنى الأمس أن يسلكوا جميع كتاب هذه الرواية فى خط واحد، ينتهى إلى الكاتب السويسرى ومصادره التى استقى منها، خاصة وأن القرائن التاريخية قد تؤيد ذلك. ولكن فلسفة الأدب ترى أن الازدهار الملحوظ للأدب الريفى فى القرن الماضى يضرب بجذوره فى الأرض الأوروبية، لكى يحتج بطريقته على ما أوجدته النهضة الصناعية من تجمعات مكثفة ومزدحمة تذبل فيها حياة الطبقة العاملة. ومن ثم تقول بتعدد الأصول، وتدخل السياق الاجتماعى والاقتصادى، والسوابق الشعرية والنثرية، مثل القصيدة الرعوية التى جددها جسنر السويسرى، والرواية الرعوية عند فلوريان الفرنسى (١٧٩٤)، والقصيدة الريفية التى يمثلها هيبل خير تمثيل، ومما له دلالته أن يكون هو أيضا رجل دين، وكذلك قصيدة جوته التى تحمل عنوان «هرمان ودوروتى»[٧].

وهذه الظروف الجديدة التى أوجدها تطوّر الصناعة، واضمحلال الأوهام العاطفية والأخذ بالقوانين العلمية - فيما يرى فيلسوف الأدب - هى التى ينبغى الرجوع إليها لتعليل نشأة الرواية الواقعية والطبيعية التى عرفت شهرة فى أواخر القرن التاسع عشر.

وإذا كانت الطاحونة المائية قد نتج عنها المجتمع الإقطاعى، فقد أمكنها أيضا أن تنشىء أدب القصور. وبالمثل إذا كان الانتقال إلى

المجتمع الرأسمالى قد تم عن طريق الطاحونة البخارية ، فليس هناك ما يمنع من إدخال الرواية الواقعية فى هذه العلاقة السببية .

ولكن التفسير الاجتماعى الاقتصادى الذى يتفق بصفة جزئية مع المادية التاريخية ، لا يمكن أن يكون على إطلاقه وفى كل الأحوال . وذلك لأن الأبنية الاجتماعية والاقتصادية المشتركة يجب أن يكون انعكاسها ظواهر متطابقة ، لا متشابهة فحسب ، والتطابق فى الواقع لم يوجد إلا على مستوى الأيديولوجيات ، لا على مستوى الآداب . أما التشابه فيفترض تنوعا فى الخلفية المادية للمجتمع ، يتحكم فيه عوامل المزاج القومى واللغة ، والوعى بالماضى التاريخى الخاص بكل أمة . ومن ثم يبدو هذا التفسير «المادى» عاجزا عن أن يبين حيوية التقاليد الأدبية التى تبقى أحيانا فى حالة أبنية عقلية مكتسبة على شكل «ثوابت» كما يسميها كوريتوس يستعملها الخلف بلا وعى لما يدين به للسلف. ووجود الأجناس الأدبية فى تعاقب زمنى diachronique هو الدليل على وجود تقاليد تفرض نفسها على المؤلفين . والذى يحدث هو أن العمل الأدبى يخلق شكله الخاص به ، وأنه ينساب فى شكل هو ميراث من الآداب القديمة ؛ فالأجناس الشعرية والنثرية كلها عبرت القرون على هذا النحو ، عبارة عن أوان حقيقية تملأ كل مرة بسائل مختلف . وهذه الأوانى من ناحية أخرى يصيبها شىء من التغير ، بتأثير السائل الذى يصب فيها ، ولكنها لا تفقد ملامحها الأصيلة . والمآسى برغم تحولاتها الكثيرة من الإغريق إلى إبسن وأونيل وكلودل ذات ملمح مشترك ، هو تقديم رؤية للعالم قدسية أو نحسيّة أو دينية .

ويرى مؤرخو الأدب العام أن دراسة الظاهرة الأدبية على المستويين الدياكرونى والسنكرونى تمثل إضافة ضخمة للأدب العام ، يحدد بدقة أسلوب العصر والإضافات الحقيقية للكتاب ، وعبقرياتهم الخاصة ، والحيوية الكامنة لبعض الموضوعات ، وخاصة إذا كانت الظاهرة تتعلق بموضوع واحد تناوله كثير من المؤلفين المختلفين فى الزمان والمكان ، كما فى هذا الفيض من الأعمال التى تناولت أنتيجونة أو أمفيتريون[8] ، أو الأشعار التى لم تتوقف عن الحديث عن الأبطال فى كل الآداب .

وهم يعترفون بأنهم فى دراساتهم للظاهرة الأدبية على المستوى السنكرونى بالذات ــ مازالوا مسبوقين ببحوث غيرهم من مؤرخى العلوم والفكر والاجتماع ، وأن القول بارتباط الظاهرة الأدبية بالسياق الاجتماعى والاقتصادى يتطلب برنامج بحوث لدراسة الظروف الحياتية ابتداء من أمعنها فى المادية إلى أكثرها سموّاً وروحانية ، ولانعكاساتها على الأخيلة والمشاعر . فالمقارن عليه أن يتساءل عن شكل الحضارة ، الذى يرتبط به أدب ما ، وسيرى أن هناك علاقة بين أنماط الحضارة وأشكال الأدب ، فالغزل العف «البلاطى» يرتبط بحضارة القصور ، ورواية الأخلاق والعادات بمجتمع المدينة ، والخرافة بمجتمع الفلاحة . وعليه أن يتساءل كذلك عن الاختيارات السياسية والأخلاقية والدينية والفلسفية التى تصدى الكتاب لمناصرتها أو مقاومتها ، وعن الفلاسفة الذين شايعهم الكتاب أو اختلفوا فى أمرهم . والمقارن مطالب كذلك بالتعرف على الطريقة التى بها يحبون : أهى المثال الأفلاطونى ؟ أو الرومانسى الرقيق ؟ أو الحب على طريقة الليدى شاترلى الممعنة فى الاستجابة لنوازع الحسّ ؟ وهو مدعوّ أيضا إلى أن يحدد نوع التصورات العلمية التى يعتنقها المؤلفون ، المتحدون فى الزمان ، المختلفون فى المكان والمعتقد . فلا يمكن أن تتفق رؤية من يؤمن بدوران الشمس حول الأرض ورؤية من يعتقد بمركزية الشمس ، أو الذى طورد بسبب فكره الحر . كما أن عليه أن يقيم معالم الصورة التى لدى الكتاب عن الزمن : أيؤمنون بانسيابه ، أو بحركته الدائرية ، أو باستحالة العَوْد فيه ؟ ويعكف على درس طبيعة إحساسهم وطريقة إدراكهم ، ولا يتحرج حتى فى أن يتساءل عن الشكل الهندسى المفضل لدى الواحد منهم ، فقد قيل إن الدائرة كلاسيكية ، والبيضاوى باروك ، والأرابيسك روكوكو . ويجتهد المقارن ، أخيرا ، فى أن يستخلص من كل هذا تصور العصر للحياة والموت .

كل هذا ليس فى القدر الأكبر منه إلا برنامج بحوث ينتظر المقارنين الذين سبقهم فى سبيل تحقيقه مؤرخو العلوم فى ميادين الفكر والسلوك والاجتماع ، علما بأن وسائل المقارنين الأدبية قد تكون لا غنى عنها لإكمال بحوث هؤلاء الأدلاء الذين سبقوا على الطريق . والمطلوب أن تتم المشاركة بين الجانبين . «فى روح التعاون الوثيق بين هذه المجالات يمكن أن تتحقق الوحدة بين التقاليد الباقية عبر العصور وخطرات الإلهام المتجددة ، وهذا ما يحقق مشروعية الأدب العام» .

٢ ـ الجواهر الثابتة «الإيونات[9]» الأدبية

إن البحث عن الوحدة وراء الكثرة ، والجوهر وراء الأعراض سمة أساسية للتفكير الفلسفى .وقد لجأ بعض دارسى فلسفة الأدب إلى تطبيق هذا المبدأ للوصول بالظاهرة المتشعبة إلى عنصرها البسيط وجوهرها الفرد . ولا شك أن مثل هذه النظرة النافذة إلى أصول الأشياء كفيلة بأن تعيد ترتيب خريطة الأدب ، بما تخلقه من علاقات جديدة بين الظواهر الأدبية،والمثال لذلك نقدمه من تاريخ الرومانسية فى أوربا . فقد اعتاد مؤرخو الأدب على أن يدخلوا فى فترة ما قبل الرومانسية فى فرنسا التأثيرين الإنجليزى والألمانى . ومن ثم يسلمون هذه الفترة حكرا على المقارنين الذين ينوّهون عادة بذكر أسماء أمثال رتشاردسون ويونج وهارتى وجراى وستيرن[10] . ولكن فيلسوف الأدب يمكنه أن يلمح اتصالا بين الباروكية والرومانسية ، ويتعرف عليه بسهولة وراء واجهة كلاسيكية فى ألمانيا وانجلترا . وهنا يتساءل : ألا يكون الأمر على هذا النحو بالنسبة لفرنسا ؟ حقا قد يكون الاتصال بين الباروك والرومانسية فى فرنسا ، أكثر خفاء ، ولكنه موجود بين تيارين متشابهين فى الروح ، وينحصر الخلاف بينهما فى النغمة ودرجة الإيقاع ؛ فكلاهما ينفر من الواضح المحدد ، ويميل إلى الغائم اللامحدود ، وكلاهما يميل إلى اقتحام عالم النفس واكتناه قضية الإنسان ، وهما معا يرفضان النظام والتناسق ويفضلان الحركة والفاعلية ، وهما معا يجنحان إلى الإثارة والإيحاء؛ لتعقد أواصر الصلة إذن بين التيارين ، ولتضيق بذلك دائرة القول بالتأثيرات

الأجنبية على الرومانسية الفرنسية . فلا تكون هذه الأخيرة ، كما هو الشائع فى كتب الأدب ، ثورة تعزى أسبابها جميعا إلى رياح التأثير الهابّة من الشمال والشرق ، وإنما تكون مجرد تطوّر ساعد على سرعة إيقاعه التأثير الأجنبى ، الذى كان له دور العامل المساعد يزيد من سرعة التفاعل .

وهذه النظرة الجديدة لأصول الرومانسية الفرنسية من شأنها أن تمس بعض الأحكام المسلّمة لدى مؤرخى الأدب ، فقد حدّد هؤلاء لأدبهم القومى ملامح حركة رومانسية خاصة ، ربطوها منذ البدء بالرومانسية المجاورة فى انجلترا وألمانيا ، والتى كانت بدايتها الرسمية فى العقد الأخير من القرن الثامن عشر . ومن ثم أطلقوا على فترة سابقة على هذا التاريخ - كانت تحمل الكثير من سمات الرومانسية - فترة ما قبل الرومانسية ، وتشمل هذه الفترة جيل روسو وأتباعه . وعدّوا شاتوبريان ولامرتين وهيجو ممثلى الرومانسية بمعناها الاصطلاحى . ولكن فيلسوف الأدب ، من منطق البحث عن العنصر الثابت ، يرى أن الرومانسية الأولى تعود بالفعل إلى جيل الطليعة من روسو إلى سينانكور ، ثم اعترتها إغفاءة بتأثير الظروف السياسية وإعادة الإمبراطورية ، وكذلك بتأثير الكشوف الأثرية التى أيقظت فى النفوس روح الإعجاب بالقدماء من إغريق ورومان ، أعان كل ذلك على إعادة تثبيت الأوضاع الكلاسيكية . ولكن هذه لم تدم طويلا ، فسرعان ما بعثت الرومانسية من جديد ، متولدة عن الأولى ، بفضل كتّاب مثل نوديه[11] ، أحد مراكز تقوية الإرسال القومى ، حسب تعبير بيشوا البارع[12] ، وبمعونة بعض العوامل الخارجية : تأثير هوفمان[13] الألمانى ، على سبيل المثال . رومانسية ثانية ، يمكن أن يطلق عليها «ما فوق الطبيعية» ، وهى عصر نرفال وبودلير ، وبعد قليل عصر رامبو ولوتريامون[14] . وبالنظرة نفسها تتسع لوحة الرومانسية الأوربية ، فلم تعد تقتصر على بضع سنوات من القرن التاسع عشر ، وإنما يجب أن تمتد فى هذه الناحية وتلك لمدة تزيد عن قرن ، لتضم إليها حركة «العاصفة والهجوم» والكتابات ذات الاتجاهات الثورية فى ألمانيا وأوروبا الشرقية وإيطاليا ، وكذلك الأيديولوجيات الاجتماعية واليوتوبية . وقد يقال على سبيل الاعتراض إن فى مثل هذه النظرة الموسّعة قضاء على أصالة عصر أدبى محدد ، وتذويب شخصيته فى محيط تصوّر غير محدّد . ولكن الفكرة التى يستهدى بها فيلسوف الأدب هى الدعوة إلى الكشف عن عنصر ثابت من الباروك فى كل الحضارات وفى كل العصور ، عنصر ينتمى إلى ديونيزيوس[15] ، فى مقابل عنصر آخر ينتمى إلى ابولو رمز الكلاسيكية . وهذا العنصر الثابت التجريدى - فيما يرى الفيلسوف - يجد تجسيده فى اللغات والأمم والمجتمعات والتقاليد ، والأفراد أنفسهم . فليست هذه كلها إلا أكسية متنوعة لجوهر واحد ، ومن ثم تنوعت تعريفات الرومانسية حسب القوميات ، وكانت مثار تعليقات لاتنتهى . والمسألة تعود إلى التشبث بالأعراض وإغفال الجوهر . وتدل بحوث أخرى[16] فى هذا الاتجاه على وجود «عنصر تصنيفى» مختف تحت أنماط التعبير الزخرفية : الأسبانية ، والألكساندرينية[17] ، والتصنع[18] ، والروكوكو[19] ، والتكلف لدى بعض السرياليين وعنصر من التارجح بين قطرين : الكلاسيكية والرومانسية ، فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى ، وحتى فى الأدب الإغريقى .

وعلى مستوى آخر ، إذا كان المقارن يتتبع سير جنس أدبى ، كالمأساة ، عبر العصور والآداب ، منذ نشأتها فى بيئتها الأولى عند اليونان إلى تجدد الاهتمام بها فى العصور الحديثة ، ويقابل بين مجموعة من المآسى الجيدة - فإن فيلسوف الأدب يصل من هذه النظرات المقارنة إلى تأمل مفهوم المأساة فى ذاته ، كما استنتج شتاينر أن الفكرة المسيحية تقضى على المأساوية ، وأنه لا توجد مأساة مسيحية حقيقية . وقد ينتهى إلى أن التعبير عن المأساوى فى ذاته لا يقتصر على الشكل الأدبى للمأساة الإغريقية التى جددها الكلاسيكيون ، وإنما قد يوجد فى الغنائية ، كما يوجد فى الرواية أو الملحمة ، وأن الوضع المأساوى للإنسانية قد يصوّره كيركجارد أو الأوبانيشاد بنفس القدر الذى يصوره به سوفوكليس أو بريخت .

٣ - التراسل بين الفنون :

وفلسفة الأدب مدعوة إلى دراسة العلاقة بين الأدب والفنون على أساس من تطابق الإحساسات وتجانسها فى مختلف الفنون . وهذه العلاقة تكاد تكون دراستها حكرا على علماء الجمال الذين يحيطونها بتجريدية غامضة ، مع أن ملاحظة الوقائع المحسوسة كفيلة بأن تمد المقارن وفيلسوف الأدب بملاحظات مفيدة فى هذا المجال ، فالحس السليم يدرك مقدار القرابة بين مختلف مناطق الشعور والذوق والفكر والعقل ، ويدرك أن الانتشاء بالجمال واحد فى اللون والإيقاع وتناسق الكتل واللحن والنغم ، ومن ثم جاز للحركات الأدبية أن تستعير أسماءها من تاريخ الفن ، وللحركات الفنية أن تحمل أسماء من تاريخ الأدب . وعلى الحدود بين الأدب والفنون يوجد كثير من المشكلات ، لا يمكن تناولها إلا من خلال أمثلة تنتمى إلى مجموعة من الثقافات والآداب المختلفة : ما العلاقة بين الشعر والموسيقى ؟ وماذا تعنى محاولات الشعراء المتعددة ليأخذوا متاعهم من الموسيقى كما كان يريد مالارميه . كيف تلقى الأدباء العون من الفنانين : موسيقيين ورسامين : فكم يدندن باللحن الكبير لمصارع الثيران فى أوبرا (كارمن) هؤلاء الذين لم يقرءوا ولن يقرءوا قصة ميريميه ! وإلى أجهل السياح كم تحمل وقفة (سيرين) الصغيرة فى تمثالها الحزين بميناء كوبنهاجن رسالة أندرسن[20] ! وكم بعثت الصور فى بعض الأعمال الأدبية من الحياة ما يفوق الحياة التى تمنحها الترجمة : كيف رأى جرافلو الفرنسى مسرح شكسبير وهوجارت الإنجليزى موليير ؟ وكيف عبّر جوستاف دورى الفرنسى عن عبقرية دانتى وسرفانتس ؟ وكيف عبّر عن النغمة السيرناتورالية التى تحرّك رائعة كوليردج : «أغنية البحار القديم» ؟ ثم ما تأثير الصور التوضيحية التى تصحب الأعمال الأدبية فى النص الأصلى أو الترجمة ؟ ومن قبل لاحظ فان تيجم أن الخاصية الرمسية لليالى يونج كانت فى ترجمة لبتورنور أوضح منها فى النص الأصلى ، وأن ذلك يعزى إلى الرسوم المصاحبة

للترجمة الفرنسية . وإذا كان الفنانون قد استلهموا أعمال الأدباء فإن هؤلاء أيضا يدينون للفنانين بكثير من الإلهام : كيف وقف الشعراء على القصور والمتاحف ، من البحترى ، والخاقانى على إيوان كسرى إلى جوتييه وشوقى على لوحات إسبانيا وقصورها ؟ . وعلى مستوى العلاقة بين الكلمة والصورة تطرح قضية المنافسة بين السينما والرواية ، (فقد ساعدت السينما بمنطق الصور المتعاقبة التى تخلط الزمن الماضى بالمستقبل - على أن يتابع الجمهور الموقف بطريقة شاملة ، ويعرض عن الواقعية فى المسرح والرواية) ، والتحويل السينمائى للأعمال الأدبية ، والمناقشة الدائمة حول التصوير الشعرى .

ولا نترك العلاقة بين الأدب والفنون . دون أن نشير إلى علاقة الأدب مع نفسه ، وهذه أنتجت النقد ، أو ما يمكن تسميته بالنظر العقلى فى الأدب ، وهو فيض من المفاهيم الخاصة بالإبداع : مثل الأصالة ، والتقليد ، والمصدر . أو بأشكال التعبير مثل رفيع ، هزلى ، وهمى ، أو بمسلك تجاه الحقيقة مثل الواقعية ، الطبيعية ، الرمزية ، السريالية . أو بمذاهب مثل التصويرية والتعبيرية . أو تيارات مثل البتراركية ، أو عصور كبرى مثل الإنسانية ، الباروك ، رومانسية . وهذه المصطلحات فقدت مع الزمن وكثرة الاستعمال قدرتها على الإيحاء بمعنى محدد . ولذا تظل الحاجة ماسة إلى دراسة دلالية لها تستعين بالأمثلة المتنوعة المحددة الاستعمال بتاريخها وسياقها .

٤ ـ التحليل والتركيب :

والسؤال الجوهرى الذى يعرض لفيلسوف الأدب ، ولا مفر له من الإجابة عليه هو أى المناهج أنسب لدراسة الأدب والتعرف عليه ؟ وفى إجابته سيضع الفيلسوف نصب عينه إنسانية الظاهرة الأدبية ، وارتباطها بحركة التاريخ والفكر والفن ، على المستويين المحلى والعالمى ، وخصوصيتها الذاتية . ويحاذر فى الوقت نفسه من أن يتخذ لدراسة موضوعات الأدب منهجا يقوم على تصورات ميكانيكية بحتة ، مستمدة من انعكاسات الواقع المادى الخارجى أو مناطق اللاشعور الداخلى . وسينتهى به ذلك إلى تفضيل منهج بين التحليل والعلاقات معا . منهج مستلهم من العلوم البيولوجية ومن الدراسات فى تاريخ الفن ، منهج يبدأ بعملية وصف قاعدية لموضوعات الأدب ومواقفه وأشكاله وأساليبه وأنماطه التعبيرية ، ثم ملاحظتها وتصنيفها للكشف عن بعض المشابهات بين الناس والأماكن والعصور التى تكون ناشئة عن تشابه فى الظروف أو عن صلات القرابة . ويصدر تحليلها فى الحالة الأخيرة عن المنهج التاريخى التقليدى .

وهذا المنهج كما هو واضح يتيح للمقارن الحديث أن يقارن أعمالا لا تربط بينها سببية مباشرة ، بينما تجمع بينها رابطة مشتركة من البناء أو الوظيفة ، على اعتبار أن المقارنة تعنى فى الواقع تقريب الأشياء بعضها من بعض عن طريق المشابهة المقنعة ، واستبدال التحليل المنهجى بالانفعال أو الإدراك المبهم للعلاقات . وعلى ذلك ، إلى جانب مقارنة بين «فيدر» لراسين و «هيبوليت ملكا» ليوريبيدس ـ يمكن أن يضم موضوع المرأة العاشقة لابن زوجها ، على سبيل المثال ، أعمالا أخرى لا تمت بصلة القرابة المباشرة لفيدر وذريتها الأدبية ، مثل زليخا امرأة العزيز ، وجارية الملك كورديس فى «سندباد الحكيم» ، الأثر الفارسى ذى الأصل الهندى[٢١] .

وفى ضوء هذا المنهج التحليلى لايتردد المقارن فى أن يتناول الأعمال المختلفة لمؤلف واحد ، كأنها خلايا عضوية منفصلة بعضها عن بعض ، فضلا عن أن يجزئها بحسب مقاطع رئيسية أو وجهات نظر جزئية ، مع التوقف فى النقطة التى تكون فيها الأجزاء مجرد وحدات قابلة للتبادل فيما بينها وفقا لنظام متصور سلفا ؛ فهو يعزل على سبيل المثال كل ما يتعلق بالعناصر الأربعة ، أو بفكرة الزمن ، فى عديد من الأعمال الأدبية التى تنتمى إلى مجموعة من اللغات أو الثقافات .

ولاجدال فى أن المنهج التحليلى الذى نشأ فى العقد الثانى من هذا القرن بتأثير المدارس اللغوية الحديثة ـ قد تلقى دفعة فى الآونة الأخير بدخول الإحصاء مجال الدراسات الإنسانية ومنها الأدب . فقد أصبح من الممكن التعبير بالكم بشكل ما عن القيم الجمالية للنصوص ، عن طريق مواجهتها من الخارج بإحصاء الترجمات وأشكال المحاكاة والاستشهاد وإعداد الخطوط والرسوم البيانية ، للوصول إلى تحديد رأى عام أدبى وتحديد اتجاهات كبرى للإبداع الأدبى ، ثم مواجهتها من الداخل عن طريق تحليل نحوى وأسلوبى ، (تردد الكلمات والجمل على سبيل المثال) . كما ساعدت البحوث الحديثة فى مجال الترجمة على تحليل العملية المعقدة التى تتم أثناءها ، وتحديد العلاقة بين اللغة ، وأشكال الفكر ، فقد تبين أن الترجمة ـ بفصلها بين التعبير والإبداع ـ تعزل أجزاء ـ بطريقة ميكانيكية لا يستطيع أمهر الكتاب أن يميزها بسهولة فى لغته الخاصة . وهى بذلك «تمثل معملا من نوع ممتاز يتم فيه تحليل الإكسير الغامض للأدب وتقطيره» . وليس الأدب إذن إلا ترجمة : يترجم أولا الحقيقى ـ الحياة ، الطبيعة ـ كما تفعل الفنون الأخرى ، ثم يترجمه الجمهور بدوره إلى مالا نهاية . ولهذا توجد الفجوة دائما بين العمل الأدبى وقارئه . والمقارن يهتم بصفة خاصة بهذا النوع من الفجوة التى تمثله الترجمة ، وهى واضحة محسوسة عندما تكون بين لغتين ، ولكنها ليست أقل وضوحا واستحقاقا للدراسة ، حينما تكون داخل أدب بعينه ، صادرة عن تطور اللغة وطرائق التفكير والذوق (شرح النصوص) .

ومن هذه البحوث استخلصت فكرتان : فكرة الشئ الأدبى ، بمعنى استقلال الأدب عن إدراك المتلقى بمجرد أن تعطيه المطبعة شكله المحدد ، على نحو ما يكون بالنسبة للوحة أو لحن ، مع اختلاف فى الدرجة بين الأدب واللوحة فى ذلك . وفكرة الكنز الأدبى الذى يتضاعف باستمرار من خلال العصور ، أشبه ما يكون بنوع من رأس المال ذى الربح المركب . وهذه الفكرة الأخيرة من شأنها أن تطامن كثيرا من غلواء الكتاب فى ادعائهم للأصالة ، وتذكر بقوله لابروير : «إنها حرفة أن تصنع كتابا ، كما تصنع ساعة . وإننا محتاجون فى تأليف الكتاب إلى ما هو غير العقل» . فلم يعد مفر من التسليم اليوم بأن الكاتب ـ فنانا عبقريا أو صانع كتب ماهرا ـ ينتمى

إلى عالم أهل الأدب الذى يتجاور فيه جنبا إلى جنب الأستاذ والتلميذ ، الأسلوب الذاتى والوصفة التعليمية الجاهزة ، الإبداع الحر والصنعة المكتسبة ، الحاجات الدائمة والحاجة العارضة ، المزاج الفردى والتقاليد المتلقاة .

ولنتعرف الآن على المنهج التحليلى وكيفية تطبيقه على الأدب سنرى أن هذا المنهج يقوم :

أولا : على تصنيف الموضوعات الأدبية thèmes و motifs إلى خيالية وحقيقية . ويندرج فى الخيالية : الحكايات الشعبية المروية شفاها ، والقصص الوهمية ذات الأصول المكتوبة ، والأساطير . ويندرج فى الحقيقية النماذج النفسية والاجتماعية ، والشخصيات الأدبية ، ومجموعة المواقف والأشياء المفضلة منذ القدم لدى الأدباء .

(أ) وفيما يتعلق بالحكايات الشعبية كانت ميدانا يجتذب المقارنين ، فكان علماء الفولكلور والسلالات البشرية فى طليعة الروّاد الذين درسوا أصول الأدب وتشعباته فى أشكال الأدب الشفهى ، وظهوره فى الملاحم الأولى والدراما والقصائد الغنائية ، ودرسوا موضوعات القصص الشعبى ، وهجرته ، وكيف ومتى دخل الأدب «الرسمى» . واتجهوا بصفة خاصة إلى حكايات الحيوان والخرافات المشتركة لدى الإنسانية . وكان البحث فى العلاقة بين لافونتين وبيدبا يبدو سهلا للغاية ، كما كان العثور على خرافة أزتية من التراث المكسيكى القديم فى حكاية فرنسية قديمة شيئا مثيرا للروح مثل تتبع طبقة جيولوجية من شاطئ الأطلنطى إلى الشاطئ الآخر . ولكن دراسة الفولكلوريات ـ وتكاد تختلط فيها الحدود بين علوم اللغة والأجناس البشرية والأساطير والدين لم تلبث أن فقدت جاذبيتها بالنسبة للمقارنين ، فأصبحت توكل إلى علماء الأجناس ، أو الباحثين فى مجال الأدب الشعبى . هذا الفرع من الدراسات الأدبية الذى يدرس مجموع مدنية الشعب بعاداته وخرافاته وفنونه ، ولا يهتم كثيرا بالجماليات . وقد تمّ رسم الحدود بينه وبين الأدب الرسمى ، على أساس أن فكره «الأدب» تتضمّن «تأليفا واعيا وعالما لعمل جميل مكتوب مقدّم إلى استمتاع جمهور مثقف ، وإلى فكرة النقدى أيضا .» وأصبح اهتمام المقارنين اليوم بالحكايات الشعبية يكاد يكون مقصورا على البحث عن المصادر الفولكلورية لبعض الأعمال الأدبية الكبرى ، «فاوست» على سبيل المثال .

. (ب) أما القصص الوهمى المكتوب Le fantastique livresque فمحدود من حيث طبيعته . ولكن ميدان الدراسة فيه غير محدود ، فالاستعارات فيه من العوالم الشرقية : فارسية وعربية وهندية أوسع من أن تحيط بها الدراسات التى تمت بالفعل . يكفى أن نشير إلى ألف ليلة ودخولها المنتصر إلى تقاليد الآداب الغربية . وقصص الجنيات التى ماتزال تجد أنصارا لها فى كل اللغات ، وهى تثير اهتمام المقارن بما تتضمنه من كشف عن الرغبات العميقة فى النفس ، بقدر ماهى تسلية خفيفة ، ومعرض للتجديد فى الأساليب ، وتعلّة لانطلاق الخيال الخاص بكل شعب . وبالإضافة إلى عنصر الحكاية ـ شخصية الجنية نفسها وقصص الأشباح وتمثّلها للناس تعد كذلك مادة شعرية . والكائنات غير المرئية من جنيات الهواء فى الميتولوجيا اليونانية ، والتوابع والزوابع عند العرب ، وأرواح العناصر عند متعاطى السحر والتنجيم ـ كلها كم غذت الأخيلة وماتزال ، وحتى فى القرن العشرين لم يعدم «الشيطان» و «الملائكة» أن تقول أشياء لريلكه ، وبول فاليرى ، والعقاد . وسيلاحظ المقارن أن امتدادات الخرافة فى العصور الحديثة فقدت الاعتبار إذا نظرنا إلى النجاح الذى حققته «رولان» أو «لانسلوت» وخرافات الملك «آرثر» ورفاقه ، فرسان المائدة المستديرة .

ومنذ أضفى البعد الفكرى على «الفانتستيك» فى أعمال كازوت وهوفمان ثم إدجار ألان بو ـ صار جنسا أدبيا مهما ، وصار منذ السرياليين محورا لرؤية جمالية وفلسفة حياة وتصوراً للفكرة والتعبير . عبارة عن عالم «ما ورائى» كامل ، للكلمة الشعرية فيه سيادة مطلقة . وهو بامتداداته الحية والمنقرضة يقدم مجالا لدراسات منهجية لفيض من الموضوعات والمواقف والشخصيات لم يتوقف الأدب عن إعادة تناولها ، ولا شطحات الخيال عن تصوّرها فى رؤى لا حصر لها .

(ج) والأساطير مهما يكن تعريفها ـ تستند فى نشأتها إلى المعتقد الشعبى الطموح الفطرى إلى تفسير ظواهر الكون ، وقد قدر لليونان واللاتين أن يبوّئوا أساطيرهم مكان الصدارة فى عالم من الأدب ينسج فيه على طريقة «بنيلوب» حول الأسماء الأسطورية منذ قرون خيوط شبكة متراكبة الطبقات لا نهاية لها ! وقد انتهى الزمن الذى كان فيه الفنان أديبا أو رساما يجد لزاما عليه أن يبدأ حياته الفنية بإعادة التناول لعمل ناجح ، يتخذ من اسم أحد أبطال الأساطير محورا له . ومع ذلك مازال عدد كبير من هؤلاء الأبطال تحيط به هالة التألق ، سواء منهم من يضعه تروسون(٢٢) فى دراسته عن «بروميثيوس» فى تيمات الأبطال ، أو يسلكه فى تيمات المواقف . ويريد بالأولى التيمات التى أقيمت على ذات مركبة تصلح نموذجا ، يبرز ملمح أو آخر من ملامحها حسب الفترة ، أو الأمة ، أو الكاتب . ويرى أن الثانية أمعن فى طابعها غير الشخصى ، وتستلزم لعرضها عملا أدبيا أطول مشتقا من نموذج أعلى ، «انتيجون أو ايفيجينيا» على سبيل المثال ، بينما تكفى إشارة أحيانا لتخليد أحد تيمات النوع الأول .

والمقارن يميز بين طريقتين للاستخدام الأدبى للأساطير : طريقة يلجأ بها الكاتب إلى الاستمداد المباشر والمقصود من هذه الخزانة الأدبية الحافلة والمريحة فى الوقت نفسه ، بعد الاطلاع على ما كتب قبله فى الموضوع ، والمثال الأشهر لذلك هو «امفيتريون ٣٨» للفرنسى جيرودو الذى سبقه إلى تناول الأسطورة اللاتينية سبعة وثلاثون كاتبا . وطريقة ثانية تقوم على الاستهداء بالنموذج عن كثب ، واحتذائه بطريقة غير مباشرة . وهنا يتعلق الأمر بتشكيل رمزى لمشكلة فكرية أو موقف عاطفى ، ويصبح «بروميثيوس» أو «التمرّد» ، و «أورفيه» أو الإبداع الفنى ، و «سيزيف» أو المحال مجرد أبنية أو نماذج عليا ، إذا استعرنا مصطلح يونج ، وتمضى الأعمال التى تنتسب

إليهم فى تسلسل ، إلى النقطة التى لا تذكر فيها أسماؤهم صراحة فينقطع الأثر أمام عين المقارن ، ويصبح الفيصل حينئذ فى توجيه الدراسة وجهة الصواب هو «حِسُّ المهارة» فى تتبع العلاقات بين الآثار الأدبية وتمييز الموجب والجوهرى فيها من العارض والسطحى .

وفى مجال الدرس المقارن للأساطير لا مفر من القول بأن المقارن الغربى يعمل كأنه فى بيته ! فالواقع أن تقاليد الغرب الأدبية تقوم على مجموعات مترابطة ومتلاحمة من الذكريات والإشارات إلى الماضى ، وعلى إلف عظيم لكل ما ينتمى إلى عالم الأقدمين . مما يتيح لشخصيات الأساطير أن تواصل فى صمت حياتها فى ضمير الأمة التى يقوم المقارن فيها بدور قرون الاستشعار ، إذا صح التشبيه .

وليس معنى ذلك أن المقارن الشرقى محروم تماما من مجال يستطيع أن يتحرك فيه بيسر . فالأساطير الشرقية ـ المصرية والهندية والآشورية بصفة خاصة ـ وإن بدت فى صورة الأقارب الفقراء بالنسبة للأساطير اليونانية واللاتينية لها عطاؤها الخصب وأثرها الذى لا ينكر على الأدب . ونشير بصفة خاصة إلى هذا النوع من الشخصيات ذات الأصل التوراتى والامتداد الأسطورى ، من قابيل إلى مريم المجدلية ، مرورا بأيوب ، وسليمان ، وشمشون وسالومى تلك التى أوجدت فى الغرب والشرق على السواء ذرية أدبية تتنوع من إشارة سريعة إلى عمل أدبى كامل .

وفى العصور الحديثة وجد ما يسمى على سبيل التجوز فى اللغة «الأساطير الأدبية» لتأخذ مكانها إلى جانب الأساطير «الرسمية» . هؤلاء الأدباء الذين نالوا الشهرة الواسعة فى حياتهم . ثم أعيد تقويمهم بعد مماتهم ، أو على العكس أغرقوا فى النسيان أحياء . ثم ذكروا أمواتا ، أو مارسوا حياة يختفى فيها الخط الوهمى بين الشذوذ والعبقرية ـ كانوا مادة هذا النوع من الأساطير . «رامبو» ـ على سبيل المثال ـ هذا الملاك الذى يعيش فى المنفى ، كما وصفه مالارميه قال كل ما عنده وهو دون العشرين . ثم جال فى الآفاق شريدا . بوهيميا حتى مات فى السابعة والثلاثين . هذه الحياة تناولها إتيامبل بعنوان أسطورة رامبو Le myth de Rimbaud ومن السهل أن نتصور وجود كثير من الدراسات يقوم بها مؤلفون عمن يعدّونهم «أدباء أساطير» تأرجحت النظرة إليهم بين الإعجاب الفائق والإزراء الشديد . وفيها ستكون الكلمة الأولى لرؤية المؤلف الذاتية ، وليس للأحداث المروية عن حياة الأديب ـ ومن هنا فإن هذا النوع من الأساطير لا يكشف عن معناه الحقيقى إلا من خلال الدرس المقارن الذى يمكنه أن يلحظ فروق التدرّج على المستوى العالمى .

ثم نأتى إلى الموضوعات الحقيقية من نماذج نفسية واجتماعية ، وشخصيات أدبية ، وأشياء ومواقف من الحياة .

(أ) سيلاحظ المقارن أن النماذج النفسية والاجتماعية ، وإن كانت تنتمى إلى أوضاع إنسانية بحتة ـ فإنها تستمد وجهها المميز ، بل اسمها أحيانا من عمل أدبى : البخيل ، ومدّعى التدين ، ومعتزل الناس ، والغيور ، والغريب ، والمقامر ، والسادى ، والسوق ، والأبله ... كلها نماذج على درجة من العمومية ، بحيث يمكن أن يندرج تحت كل منها نموذج فرعى أو أكثر . وبطريقة أكثر عمومية أيضا تصوّر المرأة أو الطفل : التربية (إميل ـ لروسو) ، وتكوين الفرد (فيلهلم ميستر ـ لجوته) ، وقد أدبا إلى نشأة نوعين من الرواية الألمانية[٢٣] ، والحركة النسائية ، الطلاق ، والمرأة المتعالمة ـ كثير من الموضوعات تفيض الآداب فى تصويرها .

وتناول العلاقات العائلية ليس أقل وضوحا فى الأدب : فالأب والابن ، والابن الضال ، والأم ، والأم بلا زواج ! ، والأرملة واليتيم ـ والإخوة الأعداء ـ كلها خيوط نسيج لا يمل الأدب من إعادة تشكيلها وصبغها بمختلف الألوان . وربما تفوق أدب على غيره فى تقديم النماذج الإنسانية . من ينكر ذلك على الأدب الروسى ؟ وربما كان تناول أحد النماذج سمة لعصر بعينه ، أو لتيار فكرى واجتماعى ؛ فالنصف الثانى من القرن الثامن عشر سجل زيادة ملحوظة فى تصوير نماذج الحكمة والتقاليد : رب العائلة ، والمصلح ، والقاضى . وفى القرن الحالى : الفنان ، ورجل الأعمال ، والعامل والفلاح ، والقلق ، والشاك .

وفى بعض الحالات المميزة يتحد الكاتب مع نموذجه ، فيقدم نفسه من خلاله ، وتعبّر الصورة التى يرسمها له عن تصوّر ، وأسلوب معًا للحياة والجمال : فشاعر البلاط فى عصر النهضة ، والرجل المستقيم ، والفيلسوف ، والفنان ، والمهذب «الجنتلمان» والمتكلف ـ كلها نماذج وجدت تجسيدها الحيّ فى النصوص كما فى الواقع . والمقارن مدعوّ إلى دراستها على مستوى مجموعة الآداب التى ترتبط فيما بينها بأواصر خاصة ، لماذا لا تكون مجموعة الآداب الإسلامية أو الشرقية ؟ بما أن المقارنين الغربيين مازالوا يحلمون بمثلها على مستوى أوروبا كلها ، ويرون أنها السبيل إلى إلقاء الضوء على ما يسمونه تاريخ الأخلاق الأدبية .

وتشكل الحرفة ، رسالة أو مهنة ، هيكلا أساسيا لبعض الأعمال . وتم بالفعل تصوير هذه النماذج : القس أو رجل الدين ، والجندى (ومدعى البسالة منه بصفة خاصة) ، والصحفى ، والموسيقى ، وعمدة القرية ، والخادم ، المحامى ، والديبلوماسى ، والبغيّ (طيبة القلب ، غالبا) ، والجلاد . ولسبب غامض بعض الشىء يبدو نموذج الطبيب ذا اعتبار خاص . وهناك نماذج تطرح مشكلات مثيرة على المستوى الأيديولوجى مثل الزنجى المتوحش والعبد ، والغجرى . ومن بين هذه المهن ـ تحتل مهنة الكاتب المقام الأول ، ويمكن تناوله من الناحية الاجتماعية فى ضوء شهادات معاصريه فيحدَّد غناه وفقره ؛ فهو موظف عمومى ، ناظم لشعر المناسبات ، مدوّن للأحداث ، وزير أو سفير ، طفيلى أو نديم ، صاحب دخل مرفه ، مدبرّ أمر الجمهور العريض ، من رجال الأدب ، يعمل كمؤدب أو أمين للكتب ، صحفى أو مستشار حميم . كما يتناول من ناحيته الفكرية ومكانته فى جمهورية الأدب من خلال آرائه المعلنة والتى تأخذ أحيانا صفة الاطراد ، مثل «دفاع عن الشعر» : فهو كاشف الفكرة ، ربيب آلهة الشعر ، منارة ، نبى ، عبقرية ، مرشد للناس ، فنان ملعون ، عدو للقوانين[٢٤] .

والمقارن فى مواجهة هذه المعارض الحافلة للصور يحاذر أن تختفى النصوص الأدبية من أمام ناظريه ، فيفصل فى شعاب التاريخ والاجتماع ، ويحاذر كذلك أن يعتبرها وثائق علمية تكشف عن الروح الإنسانى فى الماضى ، لعدم وجود شهادات أخرى على العصر . لأن تناول النصوص على هذا النحو يعنى عدم الاعتراف بالمسافة التى تفصل الأدب عن الواقع . ومن واجب المقارن أن يتساءل عن هذه المسافة بين الواقعى فى الحياة ، والواقعى الأدبى الذى تدخلت فيه رؤية الأديب . وتقدم الرواية والمسرح المجال الأمثل لبحث هذه المسألة ، فهما يدلان فى الحقيقة على الفجوة بين الموضوع وتصويره ، على العكس مما يسبق إلى الاعتقاد أنهما الأكثر اقترابا من الحياة والواقع ...

(ب) والشخصيات الأدبية مثل النماذج فى انبثاقها من الواقع المحسوس ، ولكنها تفوقها فى التألق واهتمام الباحثين بها ، حتى لتشكل الدراسات حولها عالما بذاته . وسيلاحظ المقارن أن من هذه الشخصيات ما يعود إلى الآداب القديمة ، ويصل إلى حد الاختلاط بالأساطير ومشتقاتها : (ألسست ، ميروب ، إلكترا ...) ، ومنها ما ينتمى صراحة إلى التاريخ (من سقراط إلى نابليون ، مرورا بكليوباترا ، جان دارك ، السيد ، مارى ستيوارت .. إلخ) وهذه الأخيرة مهما خضعت لرؤية الكاتب وتلوينه لها تبق على اتصال بواقعها التاريخى ، وتظل أشد مقاومة من سابقتها لرغبة الفن فى التحوير والتغيير . وليس من الصعب على المقارن أن يلاحظ أيضا التفاوت الشديد بين الشخصيات فى مجال الشهرة والتخليد ، حيوية معجزة لشخصيتى فاوست ودون جوان ، وعلى العكس تعثر واضح لموضوع قد لا يبدو محروما من الميزات مثل «اليهودى التائه» . وتنسحب الملاحظة نفسها على الدراسات الخاصة بالشخصيات ، فمجرد إلقاء نظرة على القسم الخاص بها : Individual motifs من Biblio.of Com. Lit. ص : ٧٨ ـ ١٦١ يدل على نجاح هذا النوع من الدراسات ، وعلى الاهتمام ببعض الشخصيات على حساب البعض الآخر ، خاصة إذا وضع فى الحسبان أن عددا كبيرا من الشخصيات الأدبية مازال حبيس النصوص النادرة والآداب «الصغرى» التى لم تشتهر على المستوى العالمى .

ومن الباحثين من يفضل قصر البحوث فى مجال الشخصيات على الأعمال ذات القرابة المباشرة . أى على المؤلفين الذين تناولوا نفس الموضوع : «أنتيجونه» ـ على سبيل المثال ـ بين سوفوكليس و روترو فى القرن السابع عشر ، وجان أنوى فى القرن العشرين . وقد يكون من الواجب أن تكون البداية بهذا النوع الذى تكون فيه الأعمال سلسلة متشعبة متصلة فيما بينها . ولكن تعقد النصوص ما يلبث أن يقترح على الباحث منهجا آخر ، يستطيع عن طريقه أن يمسك بالشخصيات على نحو شمولى ، بدلا من أن يبحث عنها على نحو جزئى مغرق فى التفصيلات المتعلقة بأصول هذه الشخصيات وفروعها .

(جـ) ونصل أخيرا إلى قائمة من الموضوعات المحببة لدى الآداب على اختلاف المؤلفين والأمكنة والعصور . تكشف القوائم الببليوجرافية ـ أيضا ـ عن تفصيل الأدب لبعض الموضوعات ، فى مقدمتها «الموت» : ما أكثر ما تنوع الإحساس الدائم به بين الشعور بعبثية الحياة ، والدعوة إلى الأبيقورية أو الزهد والسلبية . أثير موضوع الموت من خلال «رقص الهياكل العظمية» فى أدب العصور الوسطى ، أو ضم إلى القبور والليل ، ليمثل النهاية الحزينة ، موضوع تقليدى شائع فى شعر الرومانسيين الأول من الإنجليز[٢٥] . والعناصر : من أدب البحر والأنهار ، إلى أدب الأرض والجبال والنار والنجوم والشمس والقمر ، ثم الهواء والنسيم والعواصف ، ومن تركيبات العناصر ينشأ أدب الفصول الأربعة . ولكن الطبيعة أيضا عبارة عن نبات وحيوان وجماد : أدب الوردة من سعدى الشيرازى إلى ريلكه فى العصر الحديث ، مع الإشارة بصفة خاصة إلى «رواية الوردة»[٢٦] فى العصور الوسطى ، ثم الثريا والباروك . وحكايات الحيوان ، والرمز بها «رواية الثعلب» فى العصور الوسطى ، وفى عصر النهضة ، وشعر الصخور والمعادن عند شيلى ونوفاليس . والمدن ، أخيرا ، لها المتغنون بجمالها وهى مزيج من خلق الإنسان والطبيعة ، وبعضها يعيش فى الأدب كما يعيش فى الجغرافيا !

وهناك بجانب «الأشياء» توجد أيضا «المواقف» التى حببت إلى الأدباء : مصارع الطغاة (من يوليوس قيصر إلى كاليجولا) ، وقتل الأبناء ، وهما من المواقف التى تميز بها كتاب «العاصفة والاندفاع» الحرب والسلام ، والانتقام ، السير على غير هدى ، الشيخ والفتى ، الفراق والوحدة ... إلخ .

وهذه المواقف يمكن أن يأتى تصنيفها فى «تاريخ الأفكار» بالنظر إلى عنصر الفكرة فيها . وسواء أكان التصنيف هنا أم هناك ـ فالمهم فى رأى المقارنين أن يتم وفقا للتيم thème الذى يسمح بتجميع الأعمال الأدبية بلا اعتبار للقومية التى تنتمى إليها ، منطلقة من السببية المباشرة بين هذا الأعمال إلى العلاقة النسبية غير المباشرة .

ويرى المقارنون المحدثون أن الدراسات القيمة فى «الموضوعات» قليلة أو فى حكم النادرة ؛ لأنها عرضة دائما للانحراف بالدراسة الأدبية إلى ميادين غير أدبية ، ومن بين هذه القلة النادرة مؤلف تروسون عن بروميثيوس الذى يقال عنه إنه دفع بدراسة الموضوعات إلى الأمام أكثر مما دفعها التوجيه النظرى . ويرون أن الوصول إلى المنهجية الحقة فى دراسة الموضوعات يستلزم قبل كل شىء إعداد القوائم الدقيقة لهذا الفيض الزاخر من النصوص ، مرتبة ليس فقط بحسب عناوينها ، وإنما بحسب التيمات التى تجمعها ، ويتطلب هذا الإعداد فحصا طويلا للنصوص مع الرجوع إلى ماكتب بشأنها فى المصادر المختلفة ، وهى جهود تتجاوز طاقة الفرد إلى الجماعة . ومالم يتم القيام بها فستظل بحوث الموضوعات تعتمد على ثقافة المؤلف وذوقه ، وهما بالضرورة ناقصان واعتسافيان .

ويعترفون بأن تصنيف الأعمال حسب التيم thème ، وهى الطريقة المفضلة لديهم ، قد يؤدى فى بعض الأحيان إلى تفتيت

وحدة العمل الأدبي ، وذلك في حالة ما إذا كان التيم theme لا يعبر عن روح العمل ، وإنما يكاد يمثل فيه عنصرا إضافيا ، والمثال لذلك نجده في التيم الذي يضم تحته عملين لشيلي وميريميه ، هما « اللصوص »[٢٧] و « ماتيوفالكون »[٢٨] ؛ فالعلاقة بين الأب والابن ، وهو التيم الذي يجمعها إلى أعمال أخرى مشابهة ـ ليست في الواقع إلاجزئية فرعية تضاف إلى الحدث الرئيسي . ألا يعني ذلك خطر الوقوع في تحطيم وحدة العمل ؟ تردُّ فلسفة الأدب من منظور الرؤية الشاملة للموضوع بأن وحدة العمل لا تلتمس بالضرورة داخل حجم الكتاب ، بل يصح أن تلتمس في مجموع أوسع من تصوّر كاتب واحد : في المجتمع الذي يعيش فيه ، في التقليد الذي يحيط به ، في الأسلوب الذي يتبعه بوعي أو بدونه . ومقتضى هذه الرؤية أن المقارن يرى الاتساق بين كاتبين تتبع نظراتهما اتجاها واحدا ولا يتراءيان ـ كمؤلفي روايتين عن البحر أو قصيدتين في موضوع النار ، يفصل بينهما العصر واللغة ـ ليس بأقل ثراء ولا صدقا من الاتساق بين كاتبين يتراءيان ويعكس أيهما صاحبه . فشرط المقارنة أن تدلل على صحتها ، وأن تثير الفكر والروح ، سواء اتخذت خطا واحدا ، أو تعددت أشعتها وخطوطها .

ثانيا : المورفولوجي الأدبي .

يقصد المقارنون بالشكل معنى يتعلق بالصنعة الخاصة ، ويحمل صفة مزدوجة بين الخطة لتنظيم المواد ونموذج أعلى لجنس محدد ، خلقته عبقرية أديب ، أو نافذ منظر ، أو تعاونت على بلورته وتحديده في أناة جهود الأجيال .

فالشكل بهذا التصور عبارة عن قالب ، على قدر من المرونة ، يضبط المواد ويتفاعل معها في آن ، يرشد إلهام الأديب ويجدده ، بل يثيره أحيانا ، ولكنه في الوقت نفسه لا يشكل عامل ضغط على عبقريته .

والشكل الأدبي يتناوله التحليل المقارن من ناحيتين :

(أ) أشكال التأليف : غنائية ، ودرامية ، وحكائية .

(ب) أشكال التعبير : مفردات ، عبارت مرددة ، صور ، نغمات أسلوبية .

(ج) تفسير ظاهرة النقل الأدبي .

٢ ـ أشكال التأليف .

وفيما يتعلق بأشكال التأليف يتم التمييز بينها على أساس وظائف اللغة الثلاث : التعبير ، والنداء ، والتمثيل . ففي الغنائية يغلب البعد التعبيري ، وعماده : أنا ، ضمير المتكلم . وفي الدرامية يغلب بُعد النداء أو الدعاء وعماده : أنت ، ضمير المخاطب . وفي الحكائية يغلب البعد التمثيلي ، وعماده : هو ، للغائب . وقد يتم التمييز بينها على أساس فلسفي يفسرها وفقا لفكرة الذاتية والموضوعية ، أو على أساس نفسي يقول بموازاتها لحاجات نفسية بشرية لدى المبدع أو المتلقي ، فردا أو جماعة . وأخيرا على أساس تاريخي يقول بالمراحل والدورات التاريخية ومناسبة كل شكل لدورة منها[٢٩] . وتقدم السونيتة بقيودها المعروفة المثال الواضح للشكل الثابت في صرامة ، برغم بعض تنويعاته الدقيقة . ولم تحظ الأشكال الغنائية الأخرى بنفس الميزة من الثبات والعالمية ، فالشعر الغربي برغم تنوعه المعجز ، على الأقل حتى نهاية القرن الماضي ، ورث عن العالم الإغريق اللاتيني الاحترام الأساسي لفكرة البناء . وتعتبر الأشكال الدرامية أقل التزاما بهذا المبدأ ، باعتبار أن المسرح يظل دائما في مواجهة جمهور يصعب التحكم في ذوقه وتطويع متطلباته وفقا لرغبات المؤلفين . والمسرح يشبه الموسيقى في أن التواصل بينه وبين الجمهور يمكن أن يتم عبر حاجز اللغة ، بمعنى أن الجهل باللغات الأجنبية لا يؤثر بالنسبة للمسرح تأثيره في الأجناس الأخرى . ففي ألمانيا كان ممثلون من الإنجليز ، وحدهم ، يمثلون بلغتهم حتى بداية القرن السابع عشر . وعلى امتداد أوروبا لم تكف النصوص وممثلوها ، بل ومشاهدوها عن التنقل ، ولهذا يقال إن المسرح بوضعه في مفترق الطرق بين تقليد نصف أدبي ونصف شعبي ، ونقد نظري وأع متحفّز دائما ، وتلقّ سريع من جانب جمهور متنوّع الطبقات غالبا ، وله الرأى الحاسم دائما ـ يعتبر حقلا مثاليا للمقارنة ، يستجيب لها بتلقائية تقرب من استجابة الموسيقى .

والأشكال الحكائية تقوم على حكاية يتغنى بها شعرا أونثرا ، تقرأ في صفحات أو مجلدات أو تتلى من الذاكرة ، وفيها يمتزج موضوع وراو ـ قد يكون المؤلف نفسه أحيانا ـ وجمهور . وهذا العالم « الحكائي » بالذات على مستوى الآداب الإنسانية مازال مُلفَّعا بالغموض ، ومن ثم فهو في حاجة إلى جهود مؤرخ الأدب القومي والمقارن معا من أجل تحديد أحوال الحكاية ، وتكنيكاتها ، ودور الجمهور فيها ، حسب الآداب والشعوب .

وهذا الفن الذي يتجه الشاعر والمسرحي والقاصّ تجد فيه الأجناس مكانها ، وقد اخترعها منظرون متأثرون بأفكار أرسطو ، ثم ندّدبها الرومانسيون باعتبارها قيودا على الفنان . ففقدت مكانتها لمدة طويلة ، إلى أن استردتها بفضل برونتيير ونظريته ، حين جعلتها هذه الأخيرة ماهيات سابقة في الوجود على أي أدب . ولكن الأدب المقارن بحسّه الخاص بالتنوّع ـ يحاول أن يجد تعريفا لها بوضعها في نقطة ما بين الماهية التجريدية والفيض غير المتجانس للإبداعات الفردية ، ويمكن أن يساعد على رؤيتها بوضوح هذا التقسيم الوصفي الذي يراعي تداخل العلاقات بينها : حقيقي ، وتقديري ، ومفيد .

فالحقيقي يضم أشكالا محدّدة تاريخيا ذات بنى عضوية ثابتة لا خلاف عليها ، مارسها الأدباء في وعي بتقاليدها ، مثل المأساة الكلاسيكية ، وما يعرف بحوار الموتى والقصيدة الغنائية باسميها ode و Ballade والتقديري يضم إشكالا اقل ميلا إلى عدم التحدّد ، بمعنى أنها تتحدد بالوظيفة والمادة أكثر مما تتحدد بالبناء والشكل ، كالسيرة الذاتية ، والقصيدة الرعوية والرحلة الخيالية .

والمفيد يقوم على تصنيف فج ، ولكنه مريح ، يناسب الروح العملي والتنظيم المكتبي ، ويكاد يستلهم التقسيم الثلاثي للأدب : غنائي ، درامي ، حكائي . وأشكاله هي : خطابة ، تاريخ ، رواية ، مسرح . ومن شأن دراسة الأعمال الأدبية من خلال هذا

التصور الوصفى للأجناس أن المقارن يولى الاهتمام المطلوب لتعدد الملامح الخاصة بكل أدب ، بدلا من الاستناد فقط إلى التعريفات الجامدة التى تميل بالمصطلح إلى التجريد واستبعاد الخصائص المحلية ، ونتيجة لذلك سيكون فى استطاعته أن يقيس التطور التاريخى للأمة والتقاليد الثقافية ، والحاجات الأساسية للروح الإنسانى ، وعبقرية المؤلف الخاصة ، وذوق الجمهور . فالمقال على سبيل المثال Essay الذى يمكن تعريفه وتحديده بدقة فى وطنه انجلترا ينشطر فى الواقع إلى عدة «أجناس» على السلم العالمى . ونفس الشئ يقال بالنسبة للقصة القصيرة فى أوروبا ، فبينها فى فرنسا القرن السادس عشر أو السابع عشر أو العشرين ، وبين نظائرها فى كل من انجلترا وألمانيا وإيطاليا ـ من وجوه الاختلاف ما يعدل وجوه الائتلاف . وهنا لا يتردّد المقارن فى أن يشبه الجنس الأدبى «بأسره من بنى البشر بفروعها المقيمة والثابتة فى وطن ، والتجوّلة التى نزحت بعيدا عنها واختلطت بغيرها ، لتنتج سلالات جديدة ، وتمتد جميعا فى سلسلة من الأعقاب »[٣٠] . ومقتضى هذا التشبيه أن الجنس الأدبى ينمو فى سلسلة لا نهاية لها من الأعمال الخاصة ، لا هى متطابقة تماما ، ولا هى مختلفة كلّ الاختلاف . وهى بمفهومه القريب من الشكل والبناء ، والبعيد عن التحديد المنطقى الصارم ـ يتحكم غالبا فى اختيار الموضوع والنغمة والأسلوب ، حتى لو بدا غير ذلك ، فالرواية على شكل الرسائل التى تزعم أنها صدى مباشر لتيار الحياة التلقائى الصرف ـ تفرض فى الواقع نمطا معينا من الشخصيات والمواقف والتحليلات . وحتى السيرة الذاتية فى أشكالها المختلفة من المذكرة اليومية إلى الاعتراف ، والتحويل المتنكر للتجارب المعيشة ـ لا تخلو من بعض الثوابت والتقاليد ، على حين يعتقد أنها ذاتية إلى أبعد مدى . وبناء على ذلك يفترض وجود أزمة بين سيطرة الجنس الأدبى المعترف به والاختراع الذى يدل على الأسالة لدى الكاتب . وهذه الأزمة تتيح للمقارن أن يميز بين العمل العظيم والعمل التقليدى الخالى من الحرارة ، مع قائمة وسيطة بين الاثنين . فى الأدب كما فى الفن تصنع التحفة الفنية مدرسة ، تتحول إلى أسلوب ، تنحط بعده فى تقليد لتواصل حياتها بعد ذلك فى إنتاج «تجارى» بعيد عم الحاجة التى دفعت إلى إبداعها فى أول الأمر .

وفى نظر المقارن لا يخضع الجنس الأدبى الذى يفتقر إلى البناء الثابت للدراسة التركيبية إلا إذا عبرّ عن ملمح إنسانى عميق : فالمأساوى ، والفكاهى ، والهزلى ، والرثائى ، والتعليمى ، والرعوى ـ كلها مفاهيم تدرس فى مظهرها الأكثر عموما . ولا يستلزم الأمر فى هذه الدراسات القيام بإحصائيات كاملة ، فمن الممكن للمقارن الذى اجتاز مرحلة المدخل إلى ثقافة معينة أن يستعيض عن تفسير الإحصاءات الكبيرة بالإدراك المكثف لنصوص غنية من وجهة النظر الجمالية . فالتعرف على المأساة مثلا ليس السبيل إليه قراءة كل المآسى ، وبعض الأمثلة ذات الدلالة يمكن أن تمدّ الباحث بمفتاح تعريف صحيح .

وفى نظر المقارن أن الشكل أو الجنس أو البناء ليست تجريديات ، إنها تخدم حاجة ، وتتجسد فى مكان وزمن ولغة ، ولكنها يمكنها أن تتجول ، وفى تجولها تقابل الرفض وعدم التوافق ، كما تقابل المشايعة والقبول ، مما ينبغى أن يفسر فى الحالين ، ثم تتطور وتموت . والأدب المقارن يعمل على أن يتفهم حياة الشكل الأدبى ويستخلص الثوابت والمتغيرات فيه ، ولا يدّعى القدرة على توجيه تحولاته فى المستقبل ، كما كان يدعى النقد منذ قريب ، وكل ما يحاوله هو أن يشرحها .

(ب) أشكال التعبير :

ميدان لا يغرى بالبحث كثيرا ، تعود بداياته الأولى إلى ما بين الحربين العالميتين ، حينما حاولت الشكلية الروسية فى مواجهتها لنقد ماركسى يحط من القيمة التعبيرية ـ أن تهتم بالوسائل الفنية للكتابة . ولكن دراسة كورتيوس عن العصر الوسيط[٣١] ودراسة ويرباخ عن المحاكاة[٣٢] ـ هما بداية البحوث المنهجية فى هذا الميدان . وهذا النوع من الدراسات يقوم على جمل معزولة من سياقاتها ، وأحيانا على أجزاء من الجمل ، ومن النادر على فقرات . وفيه ينتقل الباحث من مجموعة من التفصيلات التى تستحق الوقوف عندها لغرابتها ـ **إلى** الدراسة التركيبية المقنعة . ويستلزم المنهج إيراد قدر هائل من الأمثلة ، وتدعيم التفسيرات بالإحصاء ، والاستعاضة عن الربط بين العمل وأجزائه وبين العمل ومؤلفه بإيجاد شبكة من العلاقات لا تفسر فقط بالصدفة العارضة .

ورغبة فى تجنب أخطاء الاستنتاج المتسرّع يفضل أصحاب المنهج اختباره على مساحات محصورة تاريخيا يمكن الانتقال منها بعد ذلك إلى استنتاجات تركيبية أكثر جرأة ، تبين أن الأسلوب ليس فقط هو الرجل ، وإنما العصر ، والأمة ، والتعليم .

تدل بعض أشكال التعبير مثل صور التلاعب اللفظى ، نغمة الكتابة ، كلمة مفردة ، العلاقة بين الكلمة والفكرة والصمت ـ على صلة القرابة بين الأعمال ، كما تكشف عن بعض الظواهر التى تحمل أسماء مختلفة كلها تدور حول الهزلى والسخرى : burlesque, Parodie ironie ، وفى بعض العصور fantaisie grotesque macaronées و nonesense dada . ولم يعرف عكس «الهزلى» مثل هذا التنوع فالمستعمل له : سامٍ sublime وجادّ sérieux وفصاحة éloquence .

والتعبير الاستعارى ومشتقاته من خرافة fable ، تمثيل رمزى parabole واستعارة رمزية allegorie ، ورمز symbole ، كلها عالمية ، تختار طريقة للنظم ، وتفضل بعض الصور حسب العصر أو المدرسة ، بل تكاد تصبح مذهبا للمعرفة .

وأدب الارتجال ، اخيرا ، الذى يؤدى بلا نصوص ، والذى يختلف بطبيعته عن الأدب الذى أخرجته المطبعة . ومن أمثلته القصيدة الملحمية ، وكوميديا الفن . وعلى الطرف المقابل لهذه الأخيرة توجد النصوص المسرحية للقراءة لا للتمثيل .

ومن أشكال التعبير ذات المدى العالمى ، وما زالت تنتظر الدرس المقارن ـ النظم ، فالرباعية والقطعة ذات القافية المثلثة ، والبيت ذو

المصراعين ـ أشكال تعرفها الآداب كلها ، ثم الشعر الأبيض ، والقافية ، والإيقاع ، والمفردات الشعرية والنثرية ـ كلها مشكلات لم تقل فيها المقارنة ، على مستوى الآداب رأيها بعد . بل إن هناك ما قد يظن للنظرة السريعة أنه استنفد البحث فيه : ما المقصود بالقصيدة النثرية على صعيد الآداب المختلفة ؟ كيف توقفت بعض أشكال النظم التى كان لشعر مرتبطا بها عن أن تعجب أو تجسد معنى الشعر ؟ مازال السؤال موجها لمقارن يتعرف على طبيعة الشعر الخالص من خلال رؤية تتجاوز نطاق الأدب الواحد .

(جـ) تفسير ظاهرة النقل الأدبى

من الأعمال التى قام بها فريق من النقاد النفسيين والاجتماعيين واللغويين أمس واليوم ، مثل باشلار ، بوليه ، ستاروبينسكى ، ريشار ، اويرباخ ، بروكس ..الخ يستطيع المقارن أن يجد المثال المفيد الذى يساعده فى عمله . فعن طريق أمثلة مأخوذة من جميع الآداب ، بلا تفرقة بينها يبحث كيف يعمل الأديب ، باعتباره مرآة حية للعالم المرئى وغير المرئى ، وباعتباره نفسه مسرح الحقائق الروحية ـ على أن ينقل هذا العالم الخارجى والداخلى بمعونة بعض الحروف السوداء المسطورة على الورق ؟ .

ومن هذه الحقائق يوجد الزمان والمكان ، والحركة التى تجمع بينهما ، والإحساسات جميعها ، والمشاعر الأولية العميقة (مثل الخوف والشعور المأساوى بالحياة) . وعلاقات الأنا والغير . والأنا والطبيعة ، والإيقاعات الداخلية ... الخ .

كان باشلار يفسر الأعمال الأدبية فى ضوء نظرية العناصر . ويحاول أن يصنف الكتاب وفقا لا نمائهم إلى عنصر أو آخر . وكان بوليه يدرس الكتاب الفرنسيين فى ضوء فكرة الزمن ، وستاروبينسكى يقيم نظريته على أساس الاندماج بين الكاتب والناقد . وريشار يتبع منهج باشلار ويكمله بمنهج الأسلوبيين .

وأما أصحاب التحليل النفسى للعمل الأدبى فكانوا مقارنين بالروح قبل الشكل ، يصرون على إلحاق العمل بمبدعه ، على حين كان السابقون ينظرون إليه فى نفسه كشىء مطلق . والمقارن يرى فى النتائج التى انتهوا إليها ما يدعو إلى الإعجاب مادامت لا تستند إلى الإفراط فى التعمل ، وتعتمد فى الوقت نفسه على الاختيار الموفق للنصوص موضع التحليل . على ان المقارن لا ينسى أن العمل الأدبى لا يمكن أن يكون مجرد نقل آلىّ للرغبات الدفينة والعقد النفسية ، وإنما هو عمل خالق تابع للغة والتقاليد . ولكنه فى الوقت نفسه يعترف بما يقدمه هذا المنهج الاستكشافى من إلقاء مزيد من الضوء على كثير من النصوص التى تبدو متنافرة عن طريق إرجاعها إلى الأصل الإنسانى المشترك ، والطبيعة الإنسانية الواحدة .

وفى الاتجاه المضاد ـ تقريبا ـ يقع التفسير الماركسى الذى لا يعتبر الأدب سوى ظاهرة تابعة للموقف الاقتصادى والاجتماعى ، ولو لم يكن له من أثر إلا التذكير بالرابطة الوثيقة بين الكاتب وبيئته ، على رغم البروج العاجية ، واعتناق المثالية الانسلاخية ـ لما كانت دراسة «المادية» بلا فائدة ! ففكرة إعادة ربط الأدب بسياق جماعى أكدتها بقوة فى مجال البحث المقارن أمثلة كثيرة ، لعل من أهمها دراسة حركة الباروك .

وفى كل الأحوال إذا كان لكل من هذه الاتجاهات أسسه القوية ونظراته المقنعة للأمور ـ فإن طبيعة المقارنة ذاتها تستدعى أن يظل الأدب المقارن محتفظا بشخصيته الإنسانية محترساً من أن يجعل موضوعه تابعا بانتظام لعمليات آلية ذهنية تحبه ، أو لقوة لا واعية فى الإنسان ، أو لتفسير مادى بحت فمن التعاون بين هذه الأطراف فى توازن يربح الأدب المقارن . وفى تنافرها والاقتصار على أحدها يفقد كل شىء . ولعل الفرق يكمن بين رؤية الأدب المقارن ورؤية الاتجاهات الأخرى أن الأولى فى تصورها التحليلى للأدب تستند إلى الاعتقاد فى طبيعة إنسانية أولية ليس الأدب إلا أحد مظاهرها . بينما تعود الثانية بالكتاب والنصوص إلى إنسان فرضى محكوم بظروف البيئة والزمان .

ولا يتعلق الأمر على أية حال بتحسس النصوص فى حياد علمى بارد بلارغبة فى فهمها ، والتعاطف معها . والخلاصة فى كلمة . أن «التاريخ» فى الأدب يعلمنا أن نرتبط بقوة بعقليات الماضى فى تتابعها ، وأن نميز من خلال موّجها وتنوعها كصفحة النهر ـ فروقا دقيقة غير متناهية فى الإنسان . و «الفلسفة» فى الأدب تعلمنا أن نرى من وراء هذه التنوعات بعض الثوابت . فضلا عن المعايير .

هوامش وتعليقات

(١) Cl. Pichois, A. Rousseau: La Littérature Comparée.
باريس ١٩٧١ ، ص : ١٧٦ . والكتاب برغم إيجازه يقدم أوفى ما كتب فى موضوعه حتى الآن . من حيث الإحاطة الشاملة بمناهج الأدب المقارن ومراجعه . وقد اعتمدت عليه بصفة أساسية فى كتابة البحث .

(٢) راجع فى القول بأزمة الأدب المقارن بحث الناقد الأمريكى ويلك العنوان نفسه (أعمال المؤتمر الثانى للاتحاد الدولى للأدب المقارن ـ شابل هيل ١٩٥٨ ، ومفاهيم نقدية ـ للمؤلف نفسه . ١٩٦٣) . وانظر كذلك إتيامبل فى Comparaison n'est pas raison. باريس ١٩٦٣ . وكذلك هـ . بلوك فى : Nouvelles Tendances en Littérature Comparée, Paris 1970.

(٣) انظر فى نشأة الأدب العام الفصل الخاص به فى «الأدب المقارن» لفان تيجم . وكذلك محمد غنيمى هلال «الأدب المقارن ص : ٤٠٩» وهو يبدى تحفظا إزاءه . ويكاد يشارك القائلين برفضه رأيهم بدعوى «أنه يخرج من نطاق درس النصوص وتمحيصها إلى ميدان التجريد والتعميم وهو أخطر ما تتعرض له الدراسات الأدبية التى يجب أن تستمد دائما أصولها من الإنتاج الأدبى ذاته» وما كتب عن الأدب العام فى العربية لايعدو أن يكون بالضرورة ترديدا لما قاله فان تيجم وجويار فى كتابيهما . مع استفادات سريعة أحيانا لما ورد فى كتاب بيشوا المشار إليه . كما عند ريمون طحان فى كتابه بعنوان : الأدب المقارن والأدب العام . بيروت ١٩٧٢ .

(٤) Euphuisme . نسبة إلى رواية بعنوان :
Euphues, or the Anatomy of wit, 1579
للكاتب الإنجليزى جون ليلى . انتشرت الايفويسم فى انجلترا فى أواخر عهد اليزابيث الأولى . كطريقة جديدة للكتاب تعتمد على الاحتفال بالأناقة فى التعبير . والمقابلة بين الجمل فى إيقاع وتناسق . والالتفات إلى موضوعات البلاغة القروسطية . وتشاركها فى هذه الملامح مجموعة من الحركات الأدبية الصغرى . على مستوى أوربا .

(٥) المصطلح بالألمانية Zeitgeist ويراد به نوع من المناخ العام الذى يسود الكتاب فى فترة ما .

(٦) La Réforme حركة الإصلاح السياسية والدينية فى القرن السادس عشر . فيها

استقل وسط أوروبا وشمالها عن سلطة الكنيسة ، نتيجة للحركة الفكرية في عصر النهضة ودعوة مارتن لوثر . Réforme Contre «ضد الإصلاح» هي الحركة المناوئة الكاثوليكية التي تبعت الحركة السابقة البروتستانتية ، حاولت علاج أدواء الكنيسة التي كانت تعاني منها ، وعن طريق «مجمع الثلاثين» أدخلت تعديلات مهمة في نظام الكنيسة .

(٧) أحب أعمال جوته إلى نفسه نظمت بين ١٧٩٠ و ١٧٩٧ تدور أحداثها بين الفتاة دوروثي إحدى المهاجرات التي وصلت إلى إحدى القرى فرارا من جنود الثورة ، والفتى هرمان ابن أحد أثرياء القرية ، وفيها تصوير لجمال الحياة الريفية الهادئة ، في ظل عاطفة تباركها التقاليد الأسرية ، مع أحداث بسيطة ، ولكنها تسبح في جوّ رعويّ محبب تمتاز به القصة الريفية عموما . ومن مواقفها التي يشار إليها عادة تأمل المحبّين وجهيهما في صفحة مياه النافورة ، و وداع دوروثي لرفاق الشقاء ، وهي في طريقها إلى بيت الزوجية .

(٨) امفيتريون : ملك تيرنت وزوج الكمين تنكر كبير الأرباب زيوس في شكله وملامحه ليخدع زوجه . ألهمت أسطورته الكاتب الروماني بلوت ليكتب ملهاة صارت بعده موضوعا مفضلا للأدباء ، آخرهم جيرودو الفرنسي في عمله : «امفيتريون ٣٨» . انتيجونه ابنة أوديب وأخت اتيوكل وبولينيس ، كانت قائدة أبيها على طريق الآلام عندما فقأ عينيه . حكم عليها بالموت لاجترائها على دفن أخيها بولينيس الذي قتل في حربه مع أخيه أمام طيبة ، وخروجها بذلك على أوامر كريون . تناول موضوع انتيجونة عديد من الروائيين بدءا بسوفوكليس وانتهاء بأنوى .

(٩) Éon : في اصطلاح الفلاسفة : القوة الأزلية الصادرة عن مبدأ الموجودات عند الغنوصيين والأفلوطينيين ـ (المعجم الفلسفي ط . مجمع اللغة العربية بالقاهرة) .

(١٠) ريتشاردس ـ صامويل ـ (١٧٦١) ، منشىء الرواية الإنجليزية الحديثة ، له تاثيره على كل من ديدرو وروسو . يونج ـ إدوارد ـ (١٧٦٥) مؤلف «الليالي» التي تعد إرهاصا بالرومانسية . جراي ـ توماس ـ (١٧٧١) صاحب الأشعار الرقيقة الحزينة . هارف . صاحب «تأملات بين القبور» (١٧٤٨) ستيرن ـ لورنس ـ (١٧٦٨) صاحب «رحلة عاطفية» .

(١١) نوديه ـ شارل ـ (١٨٤٤) مؤلف مجموعة من الحكايات ذات الخيال «الفانتازي» الساحر ، أول من ميز أهمية الحلم في الحياة النفسية»اشتهر بأمسياته في مكتبة «الأرسنال» بباريس ـ وكان يعمل بها فترة من حياته ـ حيث كانت تجمع حوله كل مساء شباب الرومانسيين آنذاك : هيجو ، سانت بيف ، موسّيه ، فيني ، لا مرتين ...

(١٢) بيشوا : الأدب المقارن ص : ١٠٧ .

(١٣) هوفمان ـ إرنست ـ (١٨٢٢) اشتهر بحكاياته الوهمية : «Contes Fantastiques» ذات الخيال القوى والقدرة العجيبة على الملاحظة ، ويعد من «أئمة» هذا النوع من القصص الذي لا يعتمد فقط على الخيال الجامح والخرافة لمجرد الإمتاع ، والتسلية ، وإنما يسير بأساليب الخيال في اتجاه مضاد للمنطق المألوف ، بقصد نقد الواقع .

(١٤) لوتريامون ـ ايزودور ـ ١٨٧٠ يعد في نظر السريالية أحد روادها .

(١٥) ديونيزيوس ، أو باخوس ـ إله الكرم والخمر عند اليونان .

(١٦) انظر عناوين هذه البحوث في «الأدب المقارن» : ك . بيشوا ص : ١٠٨ .

(١٧) الالكساندرينية اسم يطلق على الثقافة اليونانية في العصور التي أعقبت فتوح الإسكندر ، وكان مركزها الروحي يوجد في الإسكندرية ، باعتبارها ثقافة جديدة كانت صدى للانقلاب الذي أحدثه الإسكندر في الحياة السياسية .

(١٨) الـ Préciosité التصنع يمثل المظهر الرئيسي لتأثر الأدب بالحياة المدنية في النصف الأول من القرن السابع عشر في فرنسا ، وكان المثال لدى التصنع هو الـ « honnête homme » : (الرجل المفرط في مراعاة الآداب والأصول) .

(١٩) Rococo . أسلوب في الفن ساد في عصر لويس الخامس عشر ، وانتقل إلى الأدب . يهتم بالزخرف الذي يثير الإعجاب بالجمال الشكلي ، ويتميز بجزئياته التي تقوم على المنحنيات والأقواس القصيرة المقتضبة أقرب ما تكون إلى التفافات القواقع مشتق من كلمة rocaille ، وتعني الأقواس حلزونية الشكل ، ومن هنا كان الاسم الذي أطلق على هذا الأسلوب من الفن الذي قضت عليه الكلاسيكية

(٢٠) كلوديشوا : الأدب المقارن ص ١٦٧ . والإشارة إلى أحد الألحان الشهيرة في أوبرا «كارمن» ، المأخوذ عن قصة «كارمن» للكاتب الفرنسي ميريميه (١٨٧٠) إحدى قصص الحب والموت الخالدة ، تدور أحداثها بين الضابط جوزيه والغجرية الحسناء كارمن ، ومصارع الثيران لوكارس ، في جو من التضحية ـ الضابط يصبح قاطع طريق ليكون بجوار من يحب ـ وحياة الفطرة ، والغيرة القاتلة .

ثم إلى أحد المواقف المؤثرة في حكاية «سيرين» للكاتب الدنمركي أندرسن ـ هانس كريستيان ١٨٧٥ ـ عروس البحر الصغيرة التي وقفت عاجزة عن الإفصاح عن نفسها ، لأنها كانت قد ضحت بأجمل ما تملك وهو صوتها . في مقابل ان تتحول إلى إنسية تروق في عيني محبوبها من بني البشر . ولما فشلت في ذلك أقدمت على تضحية أخرى لتنتهي حياتها ، وتتحول إلى رغوة تعلو سطح الماء .

(٢١) انظر القصة في الترجمة العربية «سندباد الحكيم» ، د . أمين عبد المجيد بدوى ـ القاهرة ١٩٧٢

(٢٢) عنوان الدراسة
R Trousson : Un Problème de littérature Comparée : Les Etudes de Thèmes, Essai de Méthodologie, Paris, 1965.
«إحدى مشكلات الأدب المقارن : دراسة التيمات ، بحث في المنهج» .

(٢٣) ك . بيشوا : الأدب المقارن ص ١٤٩

(٢٤) كان شعراء الرومانتيكية مثل هيجو وڤيني يرون في الشاعر نبّي العصور الحديثة يتقدم ركب الإنسانية ، على حين كان بودلير والرمزيون بعده يرون الشاعر ضحية ، وأنه غريب عن كل ما يحيط به ، غير قادر على التكيف مع مطالب الحياة من حوله . وقد ألف ڤرلين كتابا بعنوان «الشعراء الملعونون» ، أرّخ فيه لشعراء اعتقد أن المجتمع هضمهم حقهم .

(٢٥) من الأمثلة : قصيدة جراي : مرثية كتبت في مقبرة ريفية (١٧٤٢) ، وقصيدة يونج : أفكار ليل ١٧٤٢ ، وقصيدة هارف : تأملات بين القبور (١٧٤٨) . انظر : شعر الليل والقبور ـ لڤان تيجم) .

(٢٦) Roman de la Rose : أحد الأعمال الأدبية المهمة في العصور الوسطى جميعها ، كان لها تأثير قوى على الآداب في العصور التالية : مكونة من جزئين متتاليين ، ولكنهما ينتميان لعصرين مختلفين ولا يصدران عن روح واحدة : الأول عبارة عن حكاية رمزية تقوم على تشخيص القبح والجمال ، فالحق والطمع والحزن والشيخوخة خارج البستان ، والنعمة والجمال والثروة ، والحب داخله . وحين يصبح الشاعر عاشقا للوردة يتجسد الحب شخصًا يملى على الشاعر وصاياه ، التي هي عبارة عن تناول جديد لـ «فن الهوى» لأوفيد . وهذا الجزء مؤلف من ٤٠٦٨ بيتا ، وينسب إلى شاعر باسم جيوم دى لوريس ينتمي إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر . والجزء الثاني ذو صبغة تعليمية أوضح ، وأطول من سابقه بكثير ، يصل بالمنظومة إلى ثمانية عشر ألف بيت . وينسب إلى جان دى منج ، من شعراء نهاية القرن نفسه . وفي هذا الجزء يتجسد العقل العالم والرياء المتظاهر بغير الحقيقة ، ليتناول المؤلف عن طريقها كل المسائل والقضايا التي تلح على أذهان الناس . والطريف أن المؤلف يهاجم الحب العف باعتباره «رياء» ضد قوانين الطبيعة . وقد أعيدت كتابة «قصة الوردة» في فرنسية حديثة في القرن السادس عشر .

(٢٧) (Die Räuber) كتبها شيلر سنة ١٧٨١ ، بطلها طالب تلجئه ظروف الفشل في دراسته وسوء الفهم لموقف أبيه منه ـ إلى احتراف اللصوصية وقطع الطريق من أجل فكرة مثالية لإقامة عالم العدالة والأخلاق ، ولكنه يفشل ويجد نفسه في النهاية فقد كل شيء : أب يموت كمدا ، وأخ ينتحر لانكشاف دوره في إفساد مابينه وبين أبيه ، وخطيبة لم يعد جديرا بحبها .. والأبطال في «اللصوص» نماذج رمزية أكثر منها شخصيات إنسانية .

(٢٨) (Mateo Falcone)
كتبها ميريميه ١٨٢٩ ، بطلها فلاح من كورسيكا ، يأتي قاطع طريق يوما إلى بيته مستجيرا من مطارديه ، فيقدم له ابنه مأمنا ، ولكن ما يلبث أعداء اللص أن يصلوا وينجحوا في إغراء الغلام فيدلهم على مكانه . وحين يعلم الأب بموقف ابنه لا يتردد في أن يأخذه إلى الغابة ويقتله بيده : وهذا العمل الأدبي يذكر بشدة بقصة الثأر المشهورة «كولومبا» للكاتب نفسه .

(٢٩) عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ص : ١٣٠ و ١٣٦ .

(٣٠) ك . بيشوا : الأدب المقارن ص : ١٥٧ ، والتشبيه لايخلو من نبرة برونتيير .

(٣١) صدرت طبعتها الأولى بالألمانية سنة ١٩٤٨ :
Europäische Literatur und Lateinisches Mittelater, Bern.
وصدرت ترجمتها بالفرنسية سنة ١٩٥٦ :
La Littérature Européenne et le Moyen Age Latın.

(٣٢) بعنوان Mimesis ، برن ١٩٤٦ . ومن النتائج التي انتهى إليها الباحث ، أن الأفكار والمشاعر يتم التعبير عنها باطراد في أسلوب أدبي مجود ، بينما تتم محاكاة الواقع اليومي بأسلوب عادى تغلب عليه روح «القفش» والفكاهة . وقد تم المزج بين الأسلوبين مرة في العصور الوسطى بتأثير الأناجيل ، وأخرى بعد انفصال بينهما في عصر النهضة ـ مع بلزاك واستندال في العصور الحديثة .

(٣٣) انظر في التعرف على أهم أعمال هذه النخبة من النقاد : كوثر عبد السلام البحيرى : الاتجاهات الحديثة للنقد الأدبي ـ القاهرة ١٩٧٩ .

الأدب المقارن والدراسات المعاصرة لنظرية الأدب *

أمينة رشيد

١ – ما الأدب المقارن ؟

برغم اقتحام «النقد الجديد» ، الذى بدا للبعض مهددا الدراسة المقارنة للآداب ، تلك التى اتهمت بعد منحنى الثلاثينيات «بالتاريخية» ، فإن الأدب المقارن مازال يطرح الكثير من المشاكل والتساؤلات . هل هو فرع جديد أو قديم من فروع المعرفة الأدبية ؟ هل ينبغى أن نعتبره مجرد فرع لتاريخ الأدب ، أو نستخدمه منهجا علميا لدراسة الآداب ؟ أيجب أن يتقلص الأدب المقارن فى حدود وجهة نظر بحتة ـ عالمية تتجاوز حدود القوميات ، إنسانية تنفتح على العالم أجمع ـ كما يقول البعض إلى الآن ؟ أم يتسع مفهوم الأدب المقارن كى يشمل الدراسة النظرية للمبادىء الأساسية التى تحكم إنتاج الأدب كله ، كما يقول البعض الآخر ؟

وإذا سلمنا بعالمية الأدب المقارن فأى عالم هو المقصود ؟

١ – العالم الأوروبى كما كان الحال فى القرن التاسع عشر ؟ ومازالت هذه النظرة سائدة إلى الآن ، حيث استطاعت أوروبا أن تفرض عالمية القيم التى تصدّرها إلى العالم الثالث ، ونراها مسيطرة على العالم العربى نفسه ، كما تدل المواضيع المعالجة فى عدد «عالم الفكر» المخصص للأدب المقارن[1] ـ رغم جدوى وجدية الأبحاث : شعر التروبادور ، الكوميديا الآلهية ، الخ ـ وهى مواضيع أصبحت تقليدية فى الأدب المقارن ذى المركزية الأوروبية ، ويتحدد فيها دور الآداب العربية على أنها مؤثرة فى فرع ما من فروع الأدب الأوروبى أو متأثرة بنه

٢ – أم العالم أجمع، كما أشار إلى ذلك الناقد المجرى «توكى»[2] ؟ وقال فى دراسته عن المرثية الصينية إن حدود العالم قد اتسعت لتشمل الشعوب كلها والآداب جميعها ، وإن على المثقف المعاصر أن يعى هذه الحقيقة ، كما ينبغى ألا يقلّص الأدب أو مفهومه فى الأعمال التى تسمى «الروائع» .

وأخيرا ، هل قضت المناهج الجديدة لدراسة الأدب ، والبنائية

* هذا المقال تطوير لعرض قدم فى مؤتمر المنيا للأدب المقارن (أبريل ١٩٨١)

منها بمعنى أخص، على الأدب المقارن، ذلك الذى اتهم «بالتاريخية» والبعد عن النص، كما ظهر فى فترة ماسمى بأزمة الثلاثينيات ؟ .

٢ ـ المعرفة الأدبيـــــة

بين العلم والأيديولوجية : هذه التساؤلات تظهر، أولا، أن قضية الأدب لاتنفصل عن قضية النقد الأدبى أو قضية المعرفة الادبية،وهى،بدورها، جزء من قضية المعرفة بصفة عامة. فى أطوارها المختلفة، وفى المشروعية التى تكتسبها فى كل زمن بين العلم ونظم الأفكار المسبقة والجديدة والسلوك التى تُكوّن الأيديولوجية. فقضية المعرفة هى قضية استخراج الحقيقة والوصول إلى اليقين. على نحو يحدد العلم مساره. ولكن للعلم أدوات وأنظمة تتفاعل مع أشياء العالم المختلفة، الطبيعية والإنسانية والاجتماعية، التى لاتنفصل عن الأيديولوجيات، أى النظم الفكرية والسلوكية، المرتبطة بفئات المجتمع وطبقاته. وقد أظهر التاريخ أن أكثر هذه الأنظمة شيوعا هى تلك التى تتكون فى إطار الطبقات السائدة، والتى تتعارض أحيانا مع الحقيقة التى يبرزها العلم، رغم أنها تستعمل فى تشكيلها عناصر من معارف مستخرجة من العلم.

وغرضنا ـ فى هذه السطور ـ هو أن نبرز تطور الأدب المقارن والنظرة إليه على أساس أن تقييمه لا ينفصل عن قضيّة هذه المعرفة. أى عن حركتها الجدليّة بين العلم والأيديولوجية. يضاف إلى ذلك أن المعرفة الأدبية تسير، مثل الأنواع الأخرى للمعرفة، بين الحقيقة والخطا، بين اشياء العالم المتغيرة والمتجددة،ومناهج معرفتها المتقدمة نحو الصواب.

قد يختلف سعى الباحث فى موضوع الدراسة الأدبية بين استخراج أدبية النص الأدبى، أو البحث عن انعكاس المجتمع أو نفسية المبدع على نتاجه، أو البحث عما إذا كان هذا النتاج يفرض دراسة الإنتاج الأدبى فى علاقته مع منتج ومتلق. وقد تختلف أدوات الدراسة مع الموضوع المطروح، بين المعيارية الجمالية، والوضعية، والتاريخية، والاجتماعية، والمعيارية الجديدة والوضعية الجديدة، الخ.. فالدراسة الأدبية مازالت تتأرجح بين الاتجاهات والمدارس المختلفة،ولم تصل إلى درجة العلم حتى الآن. ولكن مالاشك فيه هو أن جهودا تم منذ القرن التاسع عشر لإخراج الدراسة الأدبية من الثرثرة حول الأدب، ومن فن الشروح العقيمة. يضاف إلى ذلك أنه فى كل عصر يزدهر فيه العلم تتأثر المبادىء التى تحكم النقد الأدبى، كما يدل على ذلك مثال تأثير نظرية الأدب عند أرسطو، ومثل البلاغة العربية والبلاغة السانسكريتية، ومذاهب النهضة الأوروبية فى تطوير نقد «إنسانى»، يرتبط برؤيتها الجديدة للإنسان ـ «فليوناردو دافنشى» عالم وفنان ـ وتدبير مدرسة الشكليين الروس لأدوات دراسة الشعر ـ و«يورى تينيانوف» ناقد وأديب ـ وعمق الربط بين الأدب والمجتمع الذى وصل إليه رواد النقد الماركسى ـ فلينين يقرأ تولستوى كمفكر وناقد، ويطور الجيل الجديد من النقاد الماركسيين هذا التحليل على ضوء الدراسات الراهنة فى علاقة الأيديولوجية بالتشكيل الفنى، معمقا أدوات النقد الماركسى للأدب (ونشير هنا إلى أعمال «لوتمان» و«ماشرى» وغيرهما).

وإذا كان النقد الأدبى يتأثر بتطور العلم، فإنه يتأثر أيضا بمناخ حرية الإبداع والنقد،الذى صاحب فترات الثورة والنهضة التى ازدهرت فيها العلوم والفنون.

ونرى مع ذلك أن الإنجازات العلمية التى ساهمت فى تطوير التحليل الأدبى، على مجرى الزمن، قد اختلطت برؤى أيديولوجية تبريرية لمواقف فكرية، لم تتفق دائما مع التطور العلمى الراهن. وسوف تسيطر فيا بعد (هذه الرؤى) على الأحكام. وبالتالى على الدراسة، فيختلط العلم بالمفاهيم المذهبية. وتندمج دقة المعرفة بالاستطراد الأيديولوجى. وعلى الباحث أن يفصل بينهما. إذا أراد فعلا ـ وبحق ـ أن يطور الدراسة الأدبية. ويسلحها بالروح والأدوات العلمية فى التحليل. وينقذها من الكلام الإنشائى والتقريرى. إن لم يكن الثرثرة الفياضة والتعليق السطحى.

٣ – نشأة الأدب المقارن

بين الأيديولوجية والعلم : لقد نشأ الأدب المقارن بين العلم والأيديولوجية، واستمر فيما بعد متاثرا بهدين الأصلين.

١ – (أ) **فالأثر الأيديولوجى** هو «عالمية» القرن الثامن عشر التى تبلورت مع فكر فلسفة التنوير، بهدف نقد الحكم المحلى والسلطة المطلقة المركزية فى فرنسا. فاكتشف الفلاسفة الفرنسيون العالم الانجليزى (نيوتن)، وفكر بريطانيا الكبرى (لوك وهوبز). كما ازدهرت المشاريع الطوبائية حول عوالم خيالية. يزدهر فيها الإنسان فى الحرية والمساواة. وفى أواخر هذا القرن ومع بدايات القرن التاسع عشر تنضج الأفكار التى نستطيع أن نقرأها فى كتاب مدام دى ستال «عن ألمانيا»، بشأن الفائدة التى تكتسبها الدول بعضها من البعض الآخر. وكيف يتعلم الإنسان من نسبية الجغرافيا والتاريخ والمجتمع والفنون والآداب.

(ب) : **أما الأثر العلمى** فهو المناخ الذى ساد فرنسا فى الربع الأول من القرن التاسع عشر. وقد تغنّى العالم «لامارك» منذ ١٧٩٤ بالآثار التحررية للعلم،التى نتجت عن الثورة الفرنسية،وقال :

«لقد انتهت الأزمنة المعوقة لتقدم العلوم،التى كان البشر يقررون فيها كل شىء حسب سلطة السادة، ولم يجرؤوا على التأمل الحر فى النظريات السائدة. أستطيع الآن أن أنشر كتابى بعد أن حررتنى الثورة الفرنسية من القلق. وأترك نفسى لهذا الأمل الحلو وهو أن أكون مفيدا». [٣]

وقد نشر «لامارك» كتابه عن «الفـــلسفة الزولوجيـــة» أو «الحيوانية» فى ١٨٠٩، مبينا فيه نظريته المادية للتطور، أى لتنظيم الكائنات الحية وأطوارها المختلفة حتى الوصول إلى الإنسان.

وكان لهذا التطور للعلوم الطبيعية أثره فى الأدب وفى النقد الأدبى.

وعلى هذا النحو ، رسم «بلزاك» «الكوميديا الإنسانية» على نمط العلوم الطبيعية ، موضحا نظرية وحدة الجنس واختلاف الأنواع ، وقال فى مقدمته للكوميديا :

«لايوجد إلا حيوان واحد ، ولم يستعمل الخالق إلا نموذجا واحدا بذاته لكل الكائنات الحية . إن الحيوان مبدأ يأخذ شكله الخارجى ، أو بمعنى أدق اختلافات شكله ، من الأوساط التى ينبغى عليه أن ينمو فيها . والأنواع تنتج من هذه الاختلافات» .(٤)

ويصل «بلزاك» إلى التشابه بين الأنواع الطبيعية والأنواع الاجتماعية ؛ فالجندى والعامل والإدارى والكسول والعالم والشاعر والفقير والقسيس أنواع مثل الذئب «والغراب والشاة ، الخ .. ويختلف كلٌ من هؤلاء حسب بيئته » وتجمع بين البشر وحدة ، هى وحدة الإنسان ، بينما تجمع الحيوان وحدة خاصة به . وهذه الأفكار من أهم الأسس لدقة الوصف الطبقى الذى نجده فى رواية القرن التاسع عشر الفرنسية ، عند «بلزاك» و«فلوبير» و«ستندال» ثم «زولا» ، الخ .

ولقد أثرت هذه الأفكار ـ أيضا ـ فى تكوين الأدب المقارن كجزء من الدراسة الأدبية ؛ فقد نشأ الأدب المقارن فى إطار انتشار منهج المقارنة فى العلوم الطبيعية : علم التشريح المقارن ، دراسة توظيف أعضاء الكائنات الحية المقارن ، الخ . وأول من اهتم بالدراسة المقارنة المنظمة للأدب هو «جان جاك أمبير» ، ابن العالم الفيزيائى «أمبير» الذى كان يود أن يحقق «الأدب المقارن لجميع القصائد» ، وقارن بين قصائد أوروبية فى العصـــــــور الوسطى . وكان يرى أن الأدب علم ، أى أنه متصل بالتاريخ وبالفلسفة . وأضاف أن فلسفة الآداب والفنون ستخرج عن هذه العلوم ، لتكون وظيفتها دراسة طبيعة «الجمال» . وقال فى محاضرته الافتتاحية فى جامعة مارسيليا :

«سوف تخرج فلسفة الفنون والأدب من التاريخ المقارن للفنون وللأدب عند كل الشعوب»(٥) .

وكان «أمبير» من الرواد المستعدين لقبول تفوق أدب آخر على الأدب القومى ، إذا ثبت هذا التفوق .

أما «فيلمان» وهو رائد آخر من الرواد الفرنسيين للأدب المقارن ، فنجد عنده فكرة «الأدب العام» منذ البداية ، أى «الدراسة المقارنة للآداب التى هى فلسفة النقد» ، إلى جانب اهتمامه بدراسة التأثيرات الأجنبية فى الأدب الفرنسى (٦) .

فالأدب المقارن مدين فى نشأته للأفكار «العالمية» من ناحية ، ولتطور العلم وتحرير البحث العلمى من الناحية الأخرى ، وسنجده محتفظا بهذين الطابعين فى مراحله المقبلة : النزعة إلى «العالمية» والتأثر بالتطور العلمى . غير أنه يجب أن ينظر إلى حركة الأدب المقارن فى إنجازاته وأزماته المتعاقبة ، فى مسار يتأرجح بين العلم والأيديولوجية ، بين الرغبة فى تحويل النقد الأدبى إلى دقة العلم ، والأفكار العامة التى تخدم الأيديولوجية السائدة .

٤ - أثران فى القرن الثامن عشر .

(أ) الثابت والمتغير

وجد «إيتيامبل» ، أستاذ الأدب المقارن بجامعة السربون ، أن للقرن الثامن عشر اجتهادا فى الروح العلمية التى يجب أن تسود الدراسة المقارنة للآداب . ويتمثل هذا الاجتهاد فى مثلين أحدهما عند «فولتير» والثانى عند «مونتسكيو» . ويدور كلا المثلين حول قضية الثابت والمتغير(٧) .

فعندما يدرس «فولتير» الملحمة ، يجد أن لهذا النوع الأدبى ثوابت مشتركة فى الآداب القومية المختلفة وسمات خاصة فى كل أدب من الآداب . فالعناصر العامة للملحمة هى : الفعل الواحد ، الكبير ، البسيط ، المثير للاهتمام ، البطولى . أما اختيار الأحداث وطبيعة العجائب وتدخل القوى الآلهية ، فكل هذا يختلف حسب الطباع القومية وصدف التاريخ ومزاج الكتاب .

أما «مونتسكيو» فيكتشف أن لقصائد العالم أيضا ثوابت ومتغيرات . ويقول الفيلسوف إن ظاهرة بذاتها توحّد بين جميع القصائد ، وهى ظاهرة النبر بوصفها سمة أساسية للشعر . ولكن خصائص اللغات المختلفة والأنظمة المتنوعة للوزن ، المتفقة مع خصائص التقاليد الأدبية ، تختلف من قومية إلى قومية أخرى : وهكذا نجد اختلافات بين الشكل التروكى ، والإيامبى والانابست .. الخ ، للأبيات .

ويجد «إيتيامبل» أن هذين المثلين يقدمان مبدأ أساسيا للدراسات المقارنة ، وهو مبدأ اكتشاف الثوابت التى تجمع بين آداب العالم أجمع ، والفرق بينها وبين المتغيرات التى تخص كل أدب من الآداب . وهذا المبدأ ، حسب «إيتيامبل» ، يمثل الفكرة الجوهرية للأدب المقارن ، تلك التى تؤكد أن «الأدب موجود كما أن الإنسان موجود» ، يتجاوز كلاهما الحدود الضيقة ، الإقليمية والمتعصبة للقوميات أحيانا .

(ب) : العام والخاص

وكان لعصر التنوير فضل آخر فى صياغة فلسفة للجمال كفرع جديد من المعرفة . ففى القرن السابع عشر كان علم الجمال الكلاسى قد تصور علاقة الوحدة والتنوع ، أى علاقة العام والخاص ، على نمط العلوم الرياضية حسب مفهوم «ديكارت» . ورغم تبنيه المبدأ الكلاسى دون نقد ظاهر ، فقد حوّل عصر التنوير هذا المبدأ ـ من داخله ـ إلى علاقة جدلية من نوع جديد ؛ فلم يكن علم الجمال الكلاسى قد عمق نمط الوحدة والتنوع الذى أخذه من العلوم الرياضية ، بل كان قد حوله إلى «عالمية» شكلية لقوانين ، ادعى أنها قوانين الطبيعة الأزلية ، بينما لم تتجاوز هذه القوانين التواطؤ الاجتماعى المتفق مع مجتمع القرن السابع عشر بعلاقاته الأرستقراطية الإقطاعية . وكان هذا التصور نتاجا لمفهوم الطبيعة ذاته ، ذلك الذى لم يكن يهتم بمعايير الزمان والمكان ، بل رأى فى الطبيعة كائنا مجردا أبديا ، يتوافق مع عقل عام ثابت هو الآخر(٨) .

ولم يرفض عصر التنوير مبدأ الوحدة والتنوع ، بل عمقه ، وذلك بتغيير مفهوم الطبيعة المكتسبة لأبعاد الزمان والمكان أولا ، وإعطائه أهمية جديدة للخاص – ثانيا – كسمة أساسية من سمات العمل الأدبي ، رغم أن هذا الخاص ، المرتبط بخيال المبدع وإحساسه ، لايتعارض مع عقله ومع وجود قوانين «عالمية» ، فتتحول القضية إلى ضرورة إيجاد العلاقة بين الاثنين وتغيير أبدية العام .

ويتصل بهذه الإشكالية مااكتشفه عصر التنوير – أيضا – من التفرقة بين اللغة العلمية واللغة الفنية ؛ فاللغة العلمية تهدف إلى شفافية العلامة ووضوحها والمعنى الواحد لها ، أما اللغة الفنية فتبحث عن كثافة الكلام المعبر عن عمق المعنى ، المثير للخيال وللإحساس ورهافة الدلالة ، فتربط بين رقة التعبير ودقة المعنى(٩) .

وسوف تنمو هذه الأفكار فيما بعد لتندرج فيما سمى «الأدب العام» .

٥ – وجود الآخر فى الأدب المقارن

ورغم أهمية التفكير المنظم فى علم الجمال الذى تبلور فى القرن الثامن عشر وأثر فى نشأة الأدب المقارن ، لم يَتمّ هذا الموضوع فى البداية ، كما نضجت دراسة التبادل والعلاقات الدولية . وقد فرض النظر فى التأثير والتأثر نفسه منذ البداية ، وحتى الآن ، فى الأعراف المتفق عليها لتحديد الموضوع الأساسى للأدب المقارن .

وقد وجدت دائما علاقات متبادلة بين الشعوب : تبادل السلع والأفكار ، وتبادل القيم والأشكال . تمثل ذلك فى العلاقات بين مصر واليونان فى العصور القديمة ، وبين الشرق الأوسط والشرق الأقصى . وبين الدول المحيطة بالبحر الأبيض المتوسط ، ثم بين العالم وأمريكا فيما بعد . ولكن هذه العلاقات لم تصبح جزءا من الأدب المقارن إلا مع تنظيم وتقنين دراسة العلاقات المتبادلة بين الشعوب وبين أفراد القوميات المختلفة ، فى فرع من الدراسة الأدبية سمى «الأدب المقارن» ، واكتسب أدوات وأعرافا للتحليل ، تغيرت مع مراحل تطور الدراسة الأدبية والأفكار السائدة ، رغم أنها ثبّتت بعض التقاليد المعروفة لدى الرأى العام المثقف .

(أ) التأثير والتأثر :

وفى هذا المجال نرى الكثير من الدراسات تغزو سجلات رسائل الدكتوراه والكتب والمقالات ، المتخصصة أو الشائعة . فى دراسة تأثير كاتب على كاتب آخر من بلد مختلف . وفى حصر صور البلاد فى أعمال الكتاب والمسافرين ، أو تأثير مؤلف ماخارج حدود بلده ؛ فتتكاثر الأعمال حول تأثير «جيلين دى كاسترو» على «كورنى» ، أو تأثير «إدجار بو» على «بودلير» ، أو صورة الشرق فى الرومانسية الفرنسية ، أو ألمانيا عند «مدام دى ستال» ، أو إيطاليا فى كتب «ستندال» ، أو تأثير «تشيكوف» خارج روسيا القيصرية ، و«موباسان» عبر حدود فرنسا البونابرتية . وفى هذا الإطار نفسه نجد دراسات أخرى تهتم بمذكرات الرحالة والمسافرين ، وبالمراسلات بين كتاب وفنانين ، وحتى بين مفكرين وسياسيين من بلاد مختلفة .

ورغم النقد الذى وجه لهذا الفرع من الأدب المقارن ، فإننا نراه مايزال مستمرا إلى اليوم ، إلى درجة أن البعض يعتبره الأدب المقارن بمعناه الحق ، بينما يرد الفروع الأخرى للدراسة المقارنة إلى الأدب العام ، أو فلسفة الجمال ، أو نظرية الأدب .

ولقد نُقد هذا الاتجاه من منطلقين :

١ – قيل إنه لا علاقة مباشرة بينه وبين النقد الأدبى ، بل إنه يخص المؤرخ وعالم الاجتماع ومؤرخ الفكر ، إن لم يقع فى قصص الرحلات «الكاريكاتورية» للبلاد ، تلك التى لاتخرج عن كونها سردا للأحداث .

٢ – وقيل – أيضا – إنه لو سلمنا بأن معرفة التأثير والتأثر بين الكتاب والبلاد تعطينا علما أفضل بالآداب ، فمازالت هذه الدراسة محصورة فى العلاقات الأوروبية ، أو علاقات أوروبا بالشرق فى العصور الحديثة ، فى الوقت الذى تهمل فيه هذه الدراسة بقية العالم والعصور القديمة .

ونضيف إلى هذين السببين حقيقة تتبلور الآن،وهى أن دراسة التأثير والتأثر – تلك التى تظهر مشابهات وتماثلات ناتجة عن علاقة تاريخية – لاتعلمنا عن طبيعة وظروف الإنتاج الأدبى ماتعلمه من ظواهر مماثلة لاتفسرها علاقة تمت . وسوف نرى ذلك بالتفصيل فى الجزء المخصص للأدب العام .

(ب) الشرق فى الأدب الأوروبى

وثمة موضوع خاص فى مجال التأثير والتأثر ، وصور البلاد فى آداب من بلاد مختلفة ، قد أثار رؤية نقدية حادة ، تحوّل بعدها هذا النوع من الدراسات . ذلك هو موضوع الشرق فى مرآة الغرب ، كما شرحه «إدوارد سعيد» فى كتابه المشهور عن «الاستشراق»(١٠) . ونجد اليوم ، إلى جانب استمرار النمط التقليدى لدراسة الصور والتأثيرات ، اتجاهات جديدة متأثرة بمنهجين حديثين فى تحديد المعرفة الأيديولوجية للنصوص :

١ – فلسفة «جرامشى» التى تربط قضية التأثير بوجود ثقافة مهيمنة – أى أقوى – لطبقة ، أو مجموعة أو بلد ، تؤثر فى ثقافة أضعف منها . ويرد الفيلسوف الإيطالى سبب هذه الهيمنة إلى ظروف البنية التحتية الاقتصادية والاجتماعية . والثقافة المهيمنة – فيما يرى إدوارد سعيد مستندا(١١) إلى هذا المنهج – تفرض الصور والأحكام حسب مصالحها . فالشرق مخيف ، والصور سلاح يساعد الغرب فى الدفاع عن نفسه ؛ أو الشرق ساحر ، يجهّز الغرب أدوات غزوه(١٢) .

٢ – تحليل «القول» أو «الخطاب» كما حدده «ميشيل فوكوه» الذى يرى – وراء القول المكتوب والمقروء – بنية أيديولوجية تحكم النص ، بحيث تتيح لنا معرفة هذه البنية الباطنة وتحليلها معرفة حقيقة النص الظاهر(١٣) .

إن صورة الشرق فى الكتابات وفى الخيال الغربى موضوع قديم ومدّون فى كثير من الدراسات . وقد حصر «نورمن دانييل» فى كتابه

عن «الإسلام والغرب»[١٤] الأساطير والخرافات التى كانت تروى عن الإسلام فى العصور الوسطى ، ثم بدايات المعرفة الجادة . حيث لم تكن الدقة العلمية قد تحققت فى هذا الزمن ولقرون تالية . وكان «دانييل» قد بدأ فى الربط بين الصورة الخيالية والمصلحة المادية .

ونرى نقطة انتقال فى القرن الثامن عشر ، إذ يتحول الشرق المخيف والإسلام إلى مناطق ، يفترض فيها جميع المحاسن ، من أجل نقد المجتمع الفرنسى الخاضع للسلطة الملكية المطلقة والتعصب الدينى ، فى الوقت الذى تتمتع الكنيسة بامتيازات مادية ومعنوية لاحدود لها[١٥] .

وهنا يلعب الشرق دورا فى تجميل الآخر والسخرية من الذات .

وهكذا يُخلق «شرق فلسفى» فى كتاب «كيرشر» : «الصين المصورة» (١٦٦٣) . La China illustrata للسخرية من التعصب الدينى فى المجتمع الفرنسى ، ونقد امتيازات الكنيسة، وتمجيد مجتمع آخر ، يفترض أنه عرف الاحترام المتبادل بين الأديان والملل[١٦] . وقدّم الإسلام فى هذا العصر بالصورة الطوباوية نفسها، بوصفه دينا يتفق مع ضرورات العقل البشرى، وعرف التعايش بين الأديان . ولعب «فولتير» و«مونتسكيو» فى هذا المجال ـ أيضا ـ دورا رائدا ، رغم أن تصورهما للإنسان المثالى ، الشرق أو البدائى ، يبدو متسما بصفات المثال الأوروبى للتحضر المطلوب، الذى كان فى طور تكوينه . ولم توجد صورة نقدية لهذا النمط الناشىء للتحضر الأوروبى إلا عند «روسو» .

وتستكمل الآن فى الدراسات المعاصرة معرفة العلاقة بين شبكة التجارة الأوروبية مع الشرق،والصور التى تتكون عن الشرق حسب هذه الرؤية النقدية . ويقول الفيلسوف الرومانسى الألمانى شليجل فى ١٨٠٠ :

«ينبغى أن نبحث فى الشرق عن قمة الرومانسية»

ويتأثر بهذه المقولة كل من «هيردر» و«جوتيه» ، و«شوبنهاور» و«لامارتين» و«هوجو»[١٧] ، ضمن آخرين ، وتنتشر هذه المقولة لدى الرأى العام ، ممثلة عند بعض الكتاب مثل «فلوبير» و«نيرڤال» . ونعرف ـ الآن ـ أن هذه المقولة هى التعبير الأيديولوجى والخيالى عن حقيقة اجتماعية واقتصادية ، قد تحولت من مصالح تجارية فى العصور الوسطى وعصر النهضة إلى بداية الغزو الإمبريالى الأوروبى «للشرق» ، فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، ذلك الذى استكمل فى القرن التاسع عشر .

ولقد بعث هذا التحديد للإطار التاريخى والأيديولوجى ـ لصور الشرق فى الغرب ـ منهج الدراسة المقارنة ، حيث انتقلت من رصد الصور إلى تحليل تكوين التصوير الخيالى ، حسب أيديولوجية المجتمع المهيمن والمصالح المادية له .

ويقول المستشرق «مكسيم رودنسون» محللا طبيعة رؤية الشرق فى القرن التاسع عشر :

«إن أكثر الظواهر تحكما فى الرؤية الأوروبية للشرق ، اعتبارا من منتصف القرن التاسع عشر بشكل خاص ، هى الإمبريالية ، إذ يصير التفوق الاقتصادى ، التقنى ، العسكرى ، السياسى ، الثقافى لأوروبا ساحقا ، بينما يغطس الشرق فى حالة التخلف»[١٨] .

وتتحول «عالمية» القرن الثامن عشر التى كانت فى خدمة الثورة ، وتعمل للخروج عن المركزية المطلقة للملكية الفرنسية، إلى مركزية أوروبا الاستعمارية فى القرن التاسع عشر ، وتهدف إلى التوسع العالمى فى بحثها عن أسواق . واضعة فى خدمة هذا الهدف شعورها بالتفوق، وربما نرجسيتها الفكرية .

إن «العالمية» الوحيدة التى تبدو هى العالمية التى تأخذ ـ حسب عبارة «رودنسون» ـ «شكل تبنى النموذج الأوروبى فى كل وجوهه[١٩]»

ولذلك يغدو الآخر ، أى الشرق ، نقيض الأنا ، أى الأوروبى ، الذى له حق الحكم عليه ، ولا يتمكن هو من هذا الحق . ويُبَرّر ذلك بالعودة إلى النمط الذى قننته اللغويات المقارنة فى بدايتها عند «شليجل» ، حيث كانت اللغة الهندوأوروبية معيار الدقة والعقل المنطق ، بينما اللغات السامية لغات مبهمة غير واضحة»[٢٠] .

جـ : المركزية الأوروبية فى الأدب المقارن

ونجد المركزية الأوروبية مستقرة حتى الآن فى الدراسات المقارنة ، رغم الآمال الطيبة للرواد فى تكسير الحدود القومية بين البلاد ، ومناهضة التعصب الدينى والعرق ، ورغم قصدهم الأصيل فى معرفة الآخر وفى تكوين علم وفلسفة للجمال ، على أساس الدراسة المقارنة للآداب المختلفة .

وهذه المركزية الأوروبية تثير اليوم النقد من منطلقات مختلفة ؛ إذ يهاجمها «إيتيامبل» من منطلق أخلاقى وجمالى[٢١] . ويكشف الوعى الزائف فيها «إدوارد سعيد» من الزاوية السياسية والأيديولوجية . ونرى ممارسة عملية واجتهادا نظريا لهذا النقد ، فى أعمال ودراسات مدرسة «إسكس» فى انجلترا ، لما تسميه «ثقافة التقاطع» ، أى الـ Cross Culture ، التى أخذت «القول الاستعمارى» عن الآخر ، من ناحية ، وآداب العالم الثالث ، من الناحية الأخرى[٢٢] ، بوصفه موضوعا من موضوعات الدراسة .

وينبغى أن تخرج من البلاد الخاضعة أصوات ناقدة وتحليلات ، تكشف مدى تبنى رواد النهضات لصور الغرب عنهم ، وأن يدخل هذا الموضوع فى الأدب المقارن مجددا الشكل التقليدى للشرق «كما يراه» «فلوبير» أو «نيرڤال» ، أو الغرب فى رؤية المسافرين والمبعوثين . إن الأسفار والبعثات والرحلات لا تنقل صورا محايدة ، بل تجسد وتحقق عملية الهيمنة الثقافية التى تمارسها الثقافة الأقوى على الأضعف ، إلى جانب فوائدها العلمية والإنسانية . ويجب أن تدرس هذه الجوانب المختلفة فى جدلها المستمر .

٦ ـ الوحدة والتنوع فى الأدب العام

توجد فى الآداب المختلفة ظواهر شبيهة لا تفسر بالتأثير والتأثر ،

منها إيقاع الشعر ، والأشكال المختلفة للمجاز ؛ وظهور بعض الأنواع الأدبية وزوالها ؛ ووجود بعض النماذج البشرية فى الأسطورة ؛ والمثل والأمثولة (وهى من الكلمات المقترحة لترجمة كلمة allégorie) وتشكيل بعض الخواص للأسلوب : الرومانسى – الغنائى ، السخرى – الواقعى ، الواقعى – النمطى ، الكلاسى – النبيل ؛ ووجود تيارات مماثلة فى بلاد مختلفة : نهضة أو طليعية أو ردّة ، كما توجد فى البلاغات المختلفة تقنيات لهذه الظواهر ، شبيهة أو مختلفة . وهنا يتصل الطريق من جديد مع جهود عصر التنوير التى واصلتها جهود الرومانسيين الألمان فى تحديد معالم فلسفة الجمال،ومنها إلى نظرية الأدب الحديثة .

وربما نستطيع أن نعتبر هذه المواضيع المطروحة للمقارنة من أهم مواضيع الأدب المقارن ، رغم أن البعض قد يعتبرها جزءا من الأدب العام ، محتفظا باسم الأدب المقارن لدراسة التأثير والتأثر فقط . وقد احتفظنا بالتقسيم التقليدى فى التسمية لإظهار اختلاف المجالات رغم أننا نتصور أن التأثير والتأثر ، من ناحية ، والأدب العام ، من الناحية الأخرى ، شقان من الأدب المقارن . أو بمعنى أصح أن الأدب المقارن هو – فى الحقيقة – منهج للدراسة الأدبية؛ يسهم فى تطوير المعرفة الأدبية أو نظرية الأدب ؛ وربما يوجد فرض لم نحققه بعد فى تصورنا . وهو أن الأدب المقارن منهج لمعرفة الأدب . بوصفه وسيلة تفسير علمى للظواهر الأدبية ، ذلك لأن تكرارها دون ربط بالتأثير والتأثر قد يسمح بتكوين قوانين للإبداع الأدبى ، تراعى العلاقة المتبادلة التأثير بين العام والخاص . وهنا ، نفضّل قسمة العام والخاص على نحو أكثر من قسمة «إيتيامبل» المتفق عليها فى الأدب المقارن المعاصر وهى : الثوابت والمتغيرات ، لأننا إذا افترضنا أن للخاص تأثيره فى العام كما أن للعام تأثيره فى الخاص ، فهذا ينفى وجود «ثوابت» أبدية غير متحركة .

وفى هذا المجال – أيضا – نرى أن الدراسة قد تطورت من رصد الظواهر المشابهة . مع استنتاجات عامة عن الفترة والبلد واللغة والدين . إلى محاولة إيجاد القوانين التى تحكم الإبداع – أو الإنتاج – الأدبى . ولهذه الدراسات نفس مأزق دراسات التأثير والتأثر ؛ إذ إنها قد حصرت نفسها فيه وتحاول الآن الخروج منه ، وهو مأزق المركزية الأوروبية . فتعالج – مثلا – الرومانسية أو الواقعية . بوصفها ظواهر أوروبية أثّرت فى الشعوب الأخرى ، رغم معرفة المتخصصين أنه فى الأدب الصينى قصائد قديمة توجد فيها جميع «التيمات الرومانسية : الوحدة ، الحزن ، الهجر ، بل ضوء القمر وشجن الليالى . وأن فى الأدب اليابانى الأرستقراطى للقرن العاشر روايات «هروبية» مثل «البحث عن الزمن المفقود» «لمارسيل بروست» يعبّر فيها عن أحوال النفس البشرية[٢٣] .

(أ) النماذج والمواضع

نجد الكثير من الدراسات التى قدمت عن نموذج «دون جوان» ، أو الرجل الحائر بين النساء،الإسبانى الأصل . الذى عرف فى كثير من الآداب الأوروبية ؛ أو دراسات عن أسطورة «أوديب» أو «أنتيجون»،أو عن شخصية الأم فى الرواية ، أو الفتاة المراهقة . أو المرأة الداعرة ، أو الطفل . ونجد دراسات أكثر عمومية،مثل دراسة «إرنست كورتيوس» الجميلة عن «الأدب الأوروبى والعصر الوسيط اللاتينى» ، يرصد فيه كل الـ « Topoï » أى المواضيع . أو المواضع العامة للأدب ، مثل مقدمات الأعمال التى تتسم بالتواضع المأخوذ من فن المرافعة ، أو المرأة الرمز للطبيعة أو الفلسفة ، أو الطفل الذى لديه حكمة الشيوخ[٢٤] .

(ب) الأنواع الأدبية والتيارات

وكان لدراسة الأنواع الأدبية دور منشّط للدراسة المقارنة ، لأنها ركّزت على ظواهر واضحة مثل الملحمة ، والمرثية الغنائية ، والمسرح الدرامى أو الكوميدى ، والرواية . وقد تأثرت دراسة الأنواع الأدبية بالعلوم الطبيعية ، ورأى «برونتيير» أن النوع الأدبى أشبه بالتنظيم الحيوانى ، أى أن له بداية ونموا ونهاية يجب أن تدرس ، من حيث علاقتها بالبيئة التاريخية ، والجغرافية،والاجتماعية . وكان لهذا النوع من الدراسات أثره الحسن فى تعميق المعرفة الأدبية،والوصول إلى قوانين فيها .

ومن أهم الدراسات الأدبية الخاصة بالأنواع الأدبية تلك الدراسات التى تناولت قضية الرواية . فالرواية من الأنواع الأدبية التى بقيت مدة طويلة لايعترف بمشروعيتها . وبينما كان للملحمة وللتراجيديا احترام ، مستمد من سلطة وتقنين أرسطو ، كانت الرواية تعتبر نوعا محتقرا ، تنسب قراءته فقط للنساء والشباب ، من أجل التسلية ، دون أن يكون له فائدة للتربية الأخلاقية أو التعلم . وقد درس بعض النقاد بداية الرواية ونموها على أنها ظاهرة عامة ، تأخذ نفس الأشكال فى الآداب المختلفة .

وأظهر «لوكاتش» فى كتابه المشهور عن الرواية أنها تخرج من الملحمة ، وأنها تعكس المجتمع الصناعى الحديث وظهور الطبقات المتوسطة وتعقيد الحياة والقيم ، كما كانت الملحمة تمثل الطبقات الأرستقراطية الإقطاعية الموحّدة القيم والفعل حول مفهوم الشرف. ونجد مبدأ «لوكاتش» ينتشر فى بلاد مختلفة لتفسير ظاهرة نشأة الرواية وربطها بالظروف الاجتماعية والاقتصادية التى تحيط بها[٢٥] .

وتصبح التيارات الأدبية أيضا من مواضيع الادب المقارن . نجد فى هذا الإطار دراسة «أويرباخ» عن «المحاكاة» ، أو وصف الواقع فى الأدب الغربى . وفى هذا الكتاب المهم يتناول الناقد كثيرا من الكتاب الغربيين ، من «هوميرس» إلى «رابليه» و«مونتنى» و«ستندال» ، .. الخ ، ليحلل السمات الواقعية لأسلوبهم ، رابطا بين كل كاتب وعصره[٢٦] .

وتساهم كلُّ هذه الجهود فى قضية المعرفة الأدبية،وتأكيد الكيفية التى لاينفصل فيها الأدب المقارن عن الأدب العام .

٧ – أزمة الأدب المقارن أم قضية الدراسة الأدبية ؟

ولكن .. برغم هذه الجهود المثمرة فى الدراسة المقارنة للآداب فقد ارتفعت أصوات بعض النقاد فى الغرب لتشكو من «أزمة

الأدب المقارن» ، وكان ذلك بعد منحنى الثلاثينيات للدراسات الأدبية . ولكن هل هناك فعلا أزمة ، أو أن الأدب المقارن قد عانى مثل جميع فروع المعرفة الأدبية من اقتحام النقد الجديد لمجال الدراسة فيه ؟ وإذا كانت هناك أزمة ، أليس من الممكن اعتبارها تساؤلا صحيًا عن وظيفة النقد الأدبي ، كما يجب أن تتجدد معرفته فى كل زمن ، مع تطور العلوم الأخرى ، وتحسين وسائل وأدوات المعرفة ؟

(أ) المدرسة «الفرنسية» والمدرسة «الأمريكية»

وقبل أن نصف معالم الأزمة ، يجب أن نرجع لتصنيف الأدب المقارن ، كما كان يقدم منذ عهد ليس ببعيد ، حيث كان البعض يرى أن هناك مدرستين للأدب المقارن :

* المدرسة الفرنسيـــة
* المدرسة الأمريكيـــة

وأن كل مدرسة من هاتين تمثل اتجاها من الاتجاهين اللذين وصفناهما :

فالمدرسة الفرنسية التى يعبر عنها «فان تيجم» و«جان مارى كاريه» تقوم على دراسات تاريخية دقيقة حول تأثير . يؤكده الواقع، من مؤلف على مؤلف آخر ، أو علاقة تمت بالفعل بين كتّاب وبلاد مختلفة . أما المدرسة الأمريكية ، فيمثلها أساسا الناقد «رينيه ويلك» ، وتقوم على اعتبار أن الدراسة ممكنة حتى إذا لم تتوفر معرفة الكتّاب بعضهم للبعض .

ولقد تجاهلنا هذه القسمة لأنها توحى بتفرقة ليست موجودة بالفعل بهذه الحدود الجغرافية والقومية ؛ فى فرنسا ـ وغيرها ـ نقاد يدرسون تيارات الأدب العام ، وفى أمريكا نقاد يهتمون بتاريخ العلاقات والتبادل الأدبى . غير أن هناك دراسات قيمة تجرى فى البلاد الاشتراكية منذ نهاية العصر الستالينى ، ودراسات أخرى فى العالم الثالث ، وإن كانت تعانى حتى الآن من التبعية للغرب باتجاهاته ومدارسه .

(ب) «الأيديولوجية البنائية»

فى هذا الإطار اتهم الأدب المقارن ـ وخاصة المدرسة المسماة «بالفرنسية» ـ «بالتاريخية» ، أى بالتقصير فى حق النص الأدبى الذى عُدَّ بنية مغلقة فريدة ، لاصلة لها بالمجتمع والظروف المحيطة بها . هذا النقد موجَّه من منطلق «الأيديولوجية البنائية» كما يسميها «هنرى لوفيفْر» فى فترة ازدهارها ، وظهورها كأهم التيارات النقدية فى أوروبا وأمريكا[٢٧] .

وقد نعرف الآن ـ أو يعرف من يريد المعرفة ـ أن هذه البنائية فى حدودها الضيقة ، التى قدمت بعض الإنجازات فى تحسين أدوات معرفة النص إلى فلسفة كونية ، قد نُقدت من الخارج ومن داخلها . فقد أظهر «هنرى لوفيفْر» اتفاق البنائية وازدهارها ـ كنظرة للعالم وكأيديولوجية مكتملة فى فترة من الزمن ـ مع الأفكار السائدة فى الغرب الرأسمالى الذى يجزّئ المعرفة . ويمجد تحسين أدوات التحليل كمهارة فنية ينظر إليها على أنها العلم بذاته ، وترفض الربط بين المجالات المختلفة . ونقدت البنائية من الداخل . حيث إن النقاد البنائيين أنفسهم ـ أو بعضهم ـ قد اكتشفوا أن للنص الأدبى بنية أيديولوجية لايمكن فصلها عن المجتمع والكاتب . ومن ثم عن البنية التحتية الاجتماعية والاقتصادية للنص .

فالأزمة ـ إذن ـ ليست أزمة «التاريخية» . بل الأزمة العامة التى عرفها النقد الأدبى فى بحثه عن أدوات ومنهج . يتمكّن بهما من فهم أكثر عمقا للنص الأدبى . بجميع مكوناته الداخلية . وفى ربطه مع المجتمع والبنى الأيديولوجية الأخرى .

(جـ) معضلة الدراسة الأدبية :

قد يسلم اليوم . (وقد وجدنا المقولة نفسها فى الغرب الرأسمالى عند «ويلك» و«وارن»[٢٨] . وفى الشرق الاشتراكى عند «لوتمان»[٢٩]) . أن مادة النص الأدبى ـ أى اللغة ـ ليست مادة بلا حياة . مثل الحجر بالنسبة للنحت . أى أن لهذه المادة تاريخا ودلالات . فالأدب مرتبط بالمجتمع ارتباطا عضويا ـ وليس آليا . كما يظن النقاد الذين يربطون ربطا سطحيا بين الأعمال والفترة ـ على ثلاثة مستويات على الأقل :

- من حيث مادته . أى اللغة .
- من حيث موضوعه المستخرج من تجربة المؤلف مع العالم .
- من حيث شكله الذى يرتبط بالأشكال الأدبية كلها فى سياقها التاريخى والاجتماعى .

إن هذه العناصر كلها تؤثّر فى ذلك النص الفريد الذى هو النص الأدبى . ذلك الذى لايشبه أى نص آخر . وإن اتصل بنصوص العالم كلها . ولايمكن أن يشبه نصا آخرا وإلا فقد جزءا من قيمته الجمالية . ومن واجب الدراسة الأدبية أن تعى جميع هذه الجوانب . أى هذا الربط الدقيق فى كل عمل بين ماهو عام وماهو خاص . وتحديد هذا الضبط هو ـ بالذات ـ مايعانى منه النقد الأدبى اليوم ، وليس «التاريخية» كما تدعى الأيديولوجية البنائية .

فمشكلة النقد الأدبى اليوم هى أن أدوات البحث وحتى موضوع البحث لم يحدّدا بشكل علمى . بل يخضعان لأيديولوجيات مختلفة . ويظهر ذلك بوضوح فى عدم وجود التحديد فى استعمال المصطلحات : ونعرف أن شرطا أساسيا للعلمية هو توحيد اللغة الذى يجعل العالم السوفيتى ـ مثلا ـ يفهم عالما أمريكيا أو برازيليا . فالشىء الوحيد المتفق عليه هو أن اللغة مادة الأدب . أما بالنسبة لموضوعه فالمشاكل مازالت كثيرة . ولنذكر منها الآتى :

- يرى البعض أن محتوى مايسمى «الأدب» لم يتغير منذ أرسطو . بينما يرى البعض الآخر أن مفهوم «الأدب» لم يتحدد إلا فى فترة قريبة .
- لم يوجد إجماع حول ما إذا كان الأدب هو الروائع فقط أو الأنواع الشائعة التى يحبها الجمهور ، مثل الرواية البوليسية أو رواية المغامرات ، أو الرواية الإباحية ... الخ .

٥ وأخيرا قد يُسأل عما إذا كان يصح أن ينحصر الأدب فى الأدب المكتوب ، الرسمى ، دون اعتبار للأدب الشعبى والشفهى .

وإذا ماحدد محتوى كلمة «الأدب» تبقى مشكلة موضوع الدراسة . فلم يتفق النقاد على هذا الموضوع ، ومفهومه يختلف حسب المدارس والأيديولوجيات ، كما أن الأدوات ولغة الدراسة تختلف بتنوع الرؤى لموضوع النقد الأدبى .

ويرى البعض أن موضوع الدراسة الأدبية هو اكتشاف «أدبيته» ، أى مايفرق بين ماهو أدب وماهو مقالة صحفية أو رسالة فلسفية أو مذكرات خاصة أو خطاب غرامى ، مهما كان الجمال الأسلوبى الذى نجده فى هذه الأنواع . فالأدوات هنا هى الأدوات التى تسهم فى فهم الشكل من حيث هو شكل : تقنيات الشعر ، وطبيعته ، ووظيفة الاستعارة ، وبصفة عامة كل مايفرق بين الأدب واللغة العادية من ناحية ، واللغة الأدبية واللغة العلمية ، من ناحية أخرى (الشكليون الروس بصفة عامة) .

ويعتبر البعض الآخر أن النص الأدبى تشكيل لغوى . وفى هذه الحالة ينطبق على دراسته مفاهيم وأدوات اللغويات (منهج جاكبسون) .

ويعتبر البعض الثالث أن الأدب هو انعكاس للبنية النفسية للمؤلف ، وهنا نجد مصطلحات وأدوات علم النفس (منهج مورون) .

ويرى البعض الرابع أن للأدب بنية هى انعكاس للبنية الاجتماعية ، أى أن ثمة علاقة بين بنية النص وبنية المجتمع (منهج جولدمان) .

وأخيرا يحاول علم الدلالات أو العلامات أو الإشارات أو السيميوطيقا (لم تحدد الترجمة بعد) أن يرى النص علامة ، أو دلالة ، لما حوله من أشياء أخرى طبيعية أو اجتماعية أو فكرية ، وهذه محاولة للخروج من التجزئة التى نراها فى الاختيارات الأخرى (منهج «كريستيڤا» و«لوتمان» وغيرهما) . ونرى الدراسات الماركسية للأدب اليوم ، فى الاتحاد السوفيتى وفى أوروبا ، متأثرة بهذا المنهج ، على أنه أول محاولة للربط الشامل بين نظام النص الأدبى والأنظمة الأخرى ، الأيديولوجية والاجتماعية .

والسؤال هنا : أين العلم من هذه الاختيارات الأيديولوجية التى ساعدت دون شك فى تطوير معرفة أفضل للنصوص الأدبية : قضايا الشعر وعناصره المختلفة من موسيقى وصور ومستويات الدلالة ، ومشروعية الرواية وعلم جمالها ، وتعميق دراسة القول الأدبى بأجناسه المختلفة ، الخ . فالاختيارات - كما سبق أن قلنا - بعيدة عن العلم فى أنها لم توجد لغتها ، بل تستعير مصطلحاتها من فروع أخرى للمعرفة .

ولكن برغم ذلك فالعلم يدخل فى جدل مستمر ، بتطوراته واكتشافاته ، مع الأفكار السائدة لتصحيح الطرق التى تتداخل أحيانا ، فى متاهات الأفكار المسبقة والاختيارات الوضعية التى تقدم نفسها على أنها العلم .

وكما أثّر تطور العلوم الطبيعية فى نشأة الأدب المقارن ، فإننا نراه يؤثر أيضا فى الأدب المقارن الناضج فيما بعد : فنظرية الأنواع الأدبية التى بلورها «برونتيير» متأثرة مباشرة بنظرية «دارون» التالية لأبحاث «بوفون» ثم استنتاجات «لامارك» .

ولذلك أصبحت الأنواع الأدبية من المواضيع الأساسية للأدب المقارن . وفى أواخر القرن التاسع عشر ومع بدايات القرن العشرين نرى التطور العظيم للعلوم «اللغوية» أو «الألسنية» و«الأنثروبولوجية» أو «علم الإنسان» ، تؤثر فى النقد الأدبى إلى درجة اضطرت ليفى ستراوس أن يحتج فى أحاديث صحفية على التطبيق المبالغ فيه ، وربما فى غير موضعه أحيانا ، الذى تم فى مجال النقد الأدبى ، مدعيا اللجوء إلى مبادئه «البنيوية» . وقال إنه وجد نموذجا متفقا مع تحليل نظم السلالة ، بل إنه لم يدّع أبدا «عالمية» هذا النموذج الذى كان يستخدمه النقاد الجدد فى فترة على أنه منهج سحرى للحصول على حقيقة النصوص الأدبية . وللأسف نرى هذه الوسائل بعد أن نقدت وصحّحت جزئيا فى الغرب تنقل فى بلاد العالم الثالث . كما هى وبنفس الهالة السحرية .

إن النقد الأدبى منذ أن بدأ يهدف إلى «العلمية» ، وتجاوز تاريخ الأدب التقليدى ، يسير بين إنجازات العلم المرحلية وتشتت الاختيارات السابقة . ولكننا نريد أخيرا أن نقيّم كيفية تأثر الأدب المقارن بهذا المناخ ، بين العلم والأيديولوجية . ونريد أيضا أن نبيّن كيف تغيرت الإشكالية الأساسية للأدب المقارن ، تحت تأثير الرؤى النقدية التى تداخلت فى مشروعية العلم وفى عالمية العالم ، وكيف يبحث الأدب المقارن عن مشروعيته الخاصة فى قضية المعرفة الأدبية التى سوف نجدها فى حركة جدلية بين العام والخاص ، فى عمومية المبادىء التى تحكم الإبداع الأدبى وخصوصية التشكيل القومى والخلق الفردى للأعمال المختلفة .

٨ - نحو أدب مقارن جديد؟

يقوم الفحص العلمى على عمليتين أساسيتين :

- ٥ الاستقراء ، أو الانتقال من الخاص إلى العام ، أى النظر فى أمثلة كثيرة قبل استخراج القوانين .
- ٥ الاستنباط ، أو الانتقال من العام إلى الخاص ، أى من المبادىء إلى مبادئ أخرى ، تتحقق فى جزئيات الواقع .

ويحاول النقد الأدبى الحديث أن يستعمل الإجراءين ، أى أن يدرس كثيرا من الأعمال الجزئية ليستخرج القوانين العامة الصحيحة لأغلبية الأعمال الأدبية ، وأن ينطلق من مبادىء عامة قد تكونها فرضا أو نتيجة لتحليل الأعمال إلى المؤلفات ذاتها ليتحقق من صحتها .

وقد يستعمل الأدب المقارن الإجراءين بفائدة كبيرة لنظرية الأدب القائمة على تحديد المبادىء العامة التى تحكم الإبداع الأدبى ، أو الإنتاج الأدبى ، إذا نظرنا إلى الأعمال نظرة شاملة تضعها فى علاقتها مع منتج ومتلق .

لقد انعقد مؤتمران - ضمن المؤتمرات الكثيرة للأدب المقارن -

لمناقشة ماسمى بالأزمة : أحدهما فى «شابل هل» سنة ١٩٥٨ ، والآخر فى بودبست فى ١٩٦٢ . ولم يأت المؤتمر الأول بجديد، واستمر فى إطار المناخ التقليدى «للمدرستين» الفرنسية والأمريكية . أما المؤتمر الثانى ، فإلى جانب أنه شهد أول مساهمة مهمة للبلدان الاشتراكية فى مناقشة قضايا الأدب المقارن ، كان تركيزه الأساسى على الأنواع الأدبية واحتمال دراستها على مستوى عالمى، مع مراعاة العام والخاص ، واهتمامه بعد ذلك بالمناهج الجديدة التى تستعمل الاستقراء فى دراسات «أدبية الأدب» والاستنباط فى استخراج أنظمة الأشكال التى يضيفها الإنسان إلى اللغة الطبيعية .

ويستعمل الأدب المقارن ـ الآن ـ كمنهج يسّهل البحث عن المبادىء العامة التى سوف تكوّن نظرية الأدب ، تلك التى مازالت رغم ادعاءات المنظرين ، فى مرحلة الاستكشاف . فنراه ينجز بعض المراحل فى المجالات التالية :

(أ) دراسة القواميس والمعاجم

وتأثير اللغات بعضها على بعض فى حالة وجود ألفاظ أو أبنية مستعارة من الخارج . وهذا المجال يعتبر تنشيطا لموضوع قديم فى الدراسات المقارنة ، إذ قام «دوزى» منذ أواخر القرن التاسع عشر بأبحاثه وبنشر قاموسه فى الألفاظ الإسبانية ذات الأصل العربى .

(ب) فن الترجمة

ونعرف أن الترجمة من أهم وسائل النقل للآداب والثقافات ، وأن توجهاتها مؤشر هام لما يطلبه أدب من أدب آخر . ثم إن الترجمة طريقة لفهم أعمق للثقافة الأخرى ولآدابها ، إذ إنها تتطلب معرفة جيدة باللغتين ، المترجم منها والمترجم إليها، وتعلما دقيقا لتراث اللغتين ولتراكم التجربة الإنسانية والثقافية الكامنة فيهما .

وهى ، أخيرا ، إمكانية لإظهار الثابت والمتحول، أو العام والخاص فى الآداب ، كما ظهر فى ندوة حول الترجمة الشعرية أقيمت فى باريس ، بمركز «دراسات إفريقيا وآسيا وأوروبا» للأدب المقارن ، بجامعة السوربون[٣٠] .

ولقد أثارت الندوة الكثير من القضايا التى تطرحها ترجمة القصائد : من التركية والعربية والفارسية واليابانية والصينية والمجرية إلى الفرنسية . وانتقلت المناقشات من المحاضرة النظرية إلى ماسمى «بمعامل» للترجمة ، حيث نوقشت الطرق العملية لترجمة القصائد كما تمت بالفعل ، وكما كان فى الإمكان أن تتم ، وكيف تستعمل ـ فى الترجمة ـ معرفة اللغات والنظام الإيقاعى والموسيقى للثقافات المختلفة ، ومعرفة تشكيل التجربة الشعرية للشعوب عبر القرون والتاريخ . وقد وصلت الندوة إلى بعض الاستنتاجات الخاصة «بالكليات» فى الشعر : المادية أو substantiels مثل الاستعارة والتعظيم والتصغير ، الخ ، والشكلية أو formels مثل تكرار الأصوات فى القافية والتجانس والمماثلة ، الخ ، مع احترام خصوصية كل نظام : «الهيكو» اليابانى ، أو «السنت» الفرنسى ، الخ ، فدرست إمكانات مختلفة لترجمة نفس القصيدة : ليونس إمرى ، التركى ، أو لبدر شاكر السياب ، مماأسهم فى استخراج بعض القيم الشعرية الأساسية للقصائد .

(ج) دراسات مقارنة فى علم الشعر والوزن

وأصبح هذا المجال يشغل المعاهد المهتمة بتحليل الشعر ، بعد فترة العشرينيات ، ونراه مزدهرا فى البلدان الاشتراكية . فهناك دراسة فى القافية المجرية ومقارنتها بغيرها («لاسلوكاردوس») ، ومحاولة تفسير وظيفى فى تأثير «جوته» على «أمنسكو» ، وتحليل لتنويع النبر فى الشعر الروسى بمقارنته مع مشكلة النبر بصفة عامة[٣١] . وتتسع هذه الدراسات مع تقدم علم الصوتيات . ونجد أيضا فى هذا المجال دراسات فى تأثير الشعر الحر الفرنسى على الشعر المجرى . والروسى . والصينى ، والفيتنامى ، فى القرن العشرين[٣٢] .

(د) دراسات مقارنة للصور الأدبية

وهذا المجال يعتبر مجالا محوريا للفصل بين الثوابت والتحولات . فنجد متخصصا للشعر الصينى مثل العالم الفرنسى «بول دميفيل» يدرس دلالة اللون الأبيض فى الصين . حيث يرمز إلى الحزن والبرود والوحدة، على عكس دلالته فى الشعر الفرنسى، إذ تشير إلى الصفاء والبراءة . وتلك الظاهرة تعتبر من خواص الشعر الصينى . لكن النزعة إلى المجاز والتشبيه والاستعارة تعتبر من كليات اللغة الأدبية بصفة عامة ، وخاصة اللغة الشعرية . كما درس أيضا موضوع صور الحب الآلهى والحب الإنسانى فى الشعر الصوفى والديبى لاستخراج الثوابت والمتغيرات .[٣٣] وتوجد دراسات نظرية فى أبنية الخيال الإنسانى الأساسية التى هى مصدر الصور[٣٤] . ثم تتشكل فيما بعد الصور حسب مكونات الثقافات وتجارب الشعوب الخاصة .

(هـ) دراسات أسلوبية مقارنة

وقد ازدهرت مع ازدهار الدراسات الأسلوبية بصفة عامة . وينشر لها الناشر الفرنسى «ديديه» فى مجموعة خاصة أعمالا مثل الأسلوبية المقارنة للفرنسية والإنجليزية («فينيه» و«داربلنيه» . باريس ١٩٥٨) أو الأسلوبية المقارنة للفرنسية والألمانية («مالبلان» . باريس ١٩٦١) أو دراسة فى الشيوع la fréquence وقيمة أجزاء القول فى الفرنسية والإنجليزية والإسبانية . ونشر فى بولندا دراسات أسلوبية مقارنة بين الشعر الفرنسى والبولندى[٣٥] .

ولقد أصبح هذا النوع من الدراسات تقليدا فى البلدان الاشتراكية المتأثرة بأعمال «جرمونسكى» «وألكسيف» فى الملحمة البطولية الشعبية فى الآداب الرومانية والسلافية والروسية .. الخ .

وبدأت منذ فترة قصيرة دراسات أسلوبية فى تأثير العربية على الإسبانية مثل دراسة «جالمس دى فوينتس» عن التأثيرات السياقية (sintacticas) والأسلوبية (estilisticas) للعربية على النثر فى «كاستيلا» فى العصور الوسطى ، ودراسة «هتنجر» عن «كليلة ودمنه» فى اللغة الإسبانية القديمة .

(و) الأنواع الأدبية

وتعتبر دراستها من المجالات الأساسية للنقد الأدبى وخاصة

للأدب المقارن فيه . وربما ينتقل النقد الأدبي الحديث من دراسة الأنواع الأدبية إلى دراسة «القول الأدبي» بصفة عامة ، أي أجناس القول وأنماطه الأساسية[٣٦] . أما الأدب المقارن فمازال فى مرحلة استخراج القوانين بالنسبة للأصول الدينية للمسرح ، أو بالنسبة لنشأة الرواية وعلم جمالها . ولقد نوقش فى مؤتمر بودابست ـ من ضمن كليات بدايات الرواية ـ كيف خرجت الرواية الصينية من تحول علمانى للتبشير ، كما حصل بالنسبة للأدوات الأوروبية فى العصور الوسطى . وهنا تتسع المناقشة حول الأنواع الأدبية مع الاكتشافات الجديدة : مثل دراسة العالم المجرى «توكى» حول المرثية الصينية،تلك التى أثبت فيها أن الصين ـ نتيجة لظروف الدولة القوية فى الصين القديمة ـ لم تعرف الملحمة ، بل المرثية . وهنا يطبّق العالم نظرية نمط الإنتاج الآسيوى الذى ينطلق من مبدأ متعارض مع فكرة التطور الواحد للبلاد أجمعها[٣٧] .

لقد أردنا من خلال هذا التلخيص السريع ، وربما المخل ، لبعض الأعمال االقائمة حاليا فى الأدب المقارن أن نحصر المجالات التطبيقية.ونرجو (لنختتم هذه الملاحظات السريعة ، دون أن نختمها لأن المناقشة مفتوحة بين الدارسين) أن نشير إلى الاتجاهات الأساسية التى نرى فيها بذور تطور الأدب المقارن فى المستقبل ، للقيام بالدور الذى ينبغى أن يلعبه كمنهج لإظهار القضايا الأساسية للأدب ، بين العام والخاص ، بين الثابت والمتحول ، والمساهمة فى إعطاء بعض الحلول للأسئلة المطروحة .

١ ـ ربما يأتى الأدب المقارن بثمار مهمة فى المجال التقليدى لدراسة التأثيرات ، باستعمال المناهج الجديدة لدراسة النصوص فى علاقتها ببعضها[٣٨] intertextualité ، ذلك لأن الأدب تراث إنسانى يتراكم وينتقل حسب الظروف الخاصة لنشأة الأعمال فى كل مجتمع ؛ فهنا مجال طيب لدراسة المبادىء العامة فى علاقتها مع الظروف الخاصة .

٢ ـ وفى مجال تقليدى آخر ، أى مجال تبادل الصور والأفكار عن البلاد ، نرى أن الدراسة النقدية الحالية التى تحاول فهم المصالح والبنى التحتية لتكوين الصور سوف تغنى الأدب المقارن .

٣ ـ وسوف يتجدد مفهوم «العالمية» مع الاهتمام بالعالم الثالث وآدابه ، الذى نجده فى كثير من المعاهد والجامعات الطليعية .

وسوف تتجدد أيضا علمية الدراسة المقارنة مع الخروج من الكونية الأوروبية .

٤ ـ وهناك ، أخيرا ، مجال ناشئ ، وهو مجال البلاغة المقارنة ؛ إذ نعتقد أنه سيضيىء قضايا الآداب،ويساهم مساهمة جوهرية فى تكوين نظرية الأدب . فإذا كانت البلاغة القديمة معرفة بالأدب ، معيارية خاضعة لأفكار وأيديولوجيات الطبقات السائدة ، ففيها ـ مع ذلك ـ مبادىء عامة تستطيع أن تفيد علم الأدب الحديث . ونعطى هنا مثالا دراسة تقوم بها دارسة فرنسية هى «مارى كلود بورشيه» حول البلاغة السانسكريتية ، نشرت منها مقالا فى «تنظيم المقارنة فى البلاغة السانسكريتية[٣٩]» ، حيث تعالج موضوع إمكانات «المقارنة» فى التقليد السانسكريتى ، مع مقارنتها بتصنيفات البلاغة الأوروبية القائمة على أربعة أنماط لعلاقة المشاركة : التشبيه (القولى) وثلاثة أنواع أساسية للمجاز : الاستعارة ، والمجاز المرسل ، والكناية . وتظهر الباحثة أن التقليد الهندى قد عرف العمليات الأربعة لأجزاء المقارنة ـ وهى إحدى الأدوات الأساسية للأدب ـ ولكنه صنفها تصنيفا مختلفا .

وقد تمكنت الدراسة من خلال الوصف الدقيق لطرق المقارنة فى بلاغة ما ، وهى البلاغة السانسكريتية ، أن تصل إلى ملاحظات حول المقارنة فى الأدب بصفة عامة ، تعتبر مساهمة أساسية ، وعلمية ، لمعرفة بعض أساسيات التشكيل فى الكتابة الأدبية .

ونرى كذلك أن للأدب المقارن دورا مهما فى الدراسات المعاصرة الساعية إلى تكوين «نظرية الأدب» ، أى المبادىء العامة للإنتاج الأدبى فى جدلها بين عمومية أنماط الصور والموسيقى ولقاء العقل والخيال فى إنتاج المعنى والجمال ، والربط بين الأشكال والبنى التحتية من ناحية ، وخصوصية التراث والتجربة التاريخية واللغوية والثقافية للشعوب ، من الناحية الأخرى .

وعندما يلتزم الأدب المقارن بالدراسات الدقيقة ، متجاوزا الأفكار المسبقة،ومتجها نحو المعرفة العلمية ، ينفى إشكالية الأدب المقارن بوصفه كل شىء،أو إشكالية الأدب المقارن بوصفه لاشىء ، فيصبح الأدب المقارن منهجا لاستخراج عمومية المبادىء والمفاهيم وخصوصية النصوص والشعوب ، واللغات والأفراد ، ليثبت أن الإنسان وإبداعه الأدبى فى كل مكان واحد ومتغير فى آن .

هوامش

(١) **عالم الفكر** ، عدد خاص عن الأدب المقارن ، المجلد الحادى عشر ، العدد الثالث أكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٨٠ .

(٢) **نشأة المرثية الصينية** :
Irene Tökei, Naissance de l'élégie Chinoise, ed-Gallimard, Paris 1967.

(٣) Lamarck Cité par L. Langevin «Sciences de la nature, Idéologie et littérature» p. 385-6. in Histoire littéraire de France, ed. sociales r. IV, Paris 1972.

توجد الإشارة فى «علوم الطبيعة ، الأيديولوجية والآداب» ، مقال للانجفان

(٤) Honoré de Balzac, Avant Propos de la Comédie Humaine, p. 4. Oeuvres Complètes, r. I. Gallimard, Paris 1951.
مقدمة الكوميديا الإنسانية

(٥) Cl. Pichois et A. M. Rousseau, la littérature Comparée, p. 16. ed. A. Colin, Paris 1967.
الأدب المقارن

(٦) المرجع نفسه

(٧) Etiemble, Comparaison n'est pas raison, p. 83-4-ed. Gallimard Paris 1963.

المقارنة ليست عقلنة

(٨) Ernst Cassirer, la philosophie des lumierès Chap. V, «Les Problemès fondamentaux de l'ésthetique», p. 276-345.

الجزء السابع : «فى القضايا الأساسية لعلم الجمال»
فى فلسفة التنوير لكسيرر

(٩) Ibid., p. 337.

المرجع نفسه
وسيلور ويلك ووارن فيا بعد هذه الفكرة فى نظرية الأدب

R. Wellek et A. Warren, Theory of literature, p. 22-3, London 1966.

(١٠) Edward Said, L'Orientalisme, ed. du Seuil, Paris 1978.

الاستشراق

لن ندخل ـ فى حدود هذا المقال ـ فى القضايا الأيديولوجية والعلمية الخلافية التى أثارها هذا الكتاب ، بل يعنينا فقط تقديمه لإمكانية تحليل جديد لتشكيل صورة الآخر فى الآداب القومية ، طبقا للنظريات المهتمة بقضية الهيمنة للثقافات «الأقوى» على الثقافات «الأضعف».

(١١) Gramsci dans le tente, ed. Sociales, Paris 1975 «Problèmes de Civilisation et de Culture», p. 597-725.

جرامشى فى النص
الجزء الخاص فى «قضايا الحضارة والثقافة»

(١٢) **الاستشراق** Ed. Said, L Orientalisme, p. 73.

(١٣) Michel Foucault, L'archéologie du savoir, p. 39-40. ed. Gallimard, Paris 1969.

علم آثار المعرفة

(١٤) Norman Daniel, Islam and the West, Edinburgh 1962.

الإسلام والغرب

(١٥) انظر إلى المشاريع الطوباوية فى القرن الثامن عشر فى
Bronislaw Bazko, Lumières de l'utopie ed. Payot, Paris 1978.

أضواء الطوباوية

(١٦) Pichois et Rousseau, La littérature Comparée.

الأدب المقارن

(١٧) **المرجع نفسه** Ibid. p. 54.

(١٨) Maxime Rodinson, La fascination de l'Islam ed. Maspero, Paris. 1981.

جاذبية الإسلام

(١٩) Ibid., p. 88.

المرجع نفسه

(٢٠) Ed. Said, L Orientalisme, p. 117-8, p. 168.

الاستشراق

(٢١) Etiemble, Quelques Essais de Littérature Universelle. ed Gallimard, Paris 1982.

(٢٢) **قد التقينا مع رئيس وحدة دراسات «الثقافات المتقاطعة» بقسم الأدب المقارن بجامعة «إسكس» السيد «ديفد مسلوايت» فى زيارة قام بها لمصر فى أبريل ١٩٨٣ ، شرح لنا من خلالها الأهداف النظرية والأعمال التطبيقية لهذه المدرسة.**

(٢٣) Etiemble, Comparaison n'est pas Raison.

المقارنة ليست عقلنة

(٢٤) Ernst Curtius, la Littérature Europeenne et le Moyen âge Latin, P. U. F., Paris 1956.

الأدب الأوروبى والعصور الوسطى اللاتينية

(٢٥) Georges Lukacs, Théorie du Roman, ed. Gonthier, Paris, 1963.

نظرية الرواية

(٢٦) Erich Auerbach, Mimesis, ed. Gallimard, Paris, 1968.

المحاكاة

(٢٧) Henri Lefebvre, L'idéologie structuraliste ed. Anthropos, Paris 1971.

الأيديولوجية البنائية

(٢٨) R. Wellek et A Warren, Theory, p. 22.

نظرية الأدب

(٢٩) Youri Lotman, Leçon de Poetique Structurele cité par Claude Prevost in Littérature, Politique, Idéologie, p. 215, ed. Sociales, Paris, 1973.

دروس فى علم الأدب البنائى
يشار إليها فى **الأدب ، السياسة ، الأيديولوجية** لكلود بريفت

(٣٠) Colloque sur la Traduction Poétique, ed. Gallimard, Paris, 1978.

ندوة فى الترجمة الشعرية

(٣١) Etiemble, Comparaison..., p. 91.

المقارنة ليست عقلنة

(٣٢) Ibid., 92.

المرجع نفسه

(٣٣) Ibid., p. 93-4.

المرجع نفسه

(٣٤) انظر دراسات «بشلار»
وكتاب «دوران» عن البنى **الأنثروبولوجية للخيال**

Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques de l'imaginaire, P. U. F, Paris 1963.

(٣٥) Etiemble. Comparaison.. p. 90.

المقارنة ليست عقلنة

(٣٦) Tzvetan Todorov, Les Genres du Discours, ed. du Seuil, Paris 1978

أجناس القول

Gérard Genette, Introduction à l'architexte ed. du Seuil, Paris 1979.

مقدمة للنص الأولى

(٣٧) Ference Tókei, Naissance de l'élégie Chinoise, p. 14-15, ed Gallimard, Paris 1967.

نشأة المرثية الصينية

(٣٨) Gérad Genette, Palimpsestes, ed. du Seuil, Paris 1982.

الألواح أى ورق المخطوطة الذى يكتب عليه ويمسح ، ليكتب عليه من جديد ، ومعنى العنوان «قراءة النص الذى وراء النص».

(٣٩) Marie-Claude Porcher, «Systématique de la Comparaison dans la Poétique Sanskrite», in Poétique 38, Avril 1979.

تنظيم المقارنة فى البلاغة السانسكريتية

نقد المقارنة

جون فليتشر

نشأ منذ بداية هذا القرن فرع جديد فى الدراسة الأدبية يعرف باسم الأدب المقارن Littérature Comparée أو بعبارة أدق علم الأدب المقارن Vergleichende Literaturwissenschaft وإذا تمعنا فى هذه التسمية أمكن لنا أن نتوقع من مسماها منهجا يتطور ، ليستقل عن غيره من فروع النقد الأدبى ولكن ذلك لم يحدث ؛ ذلك لأن هذا الفرع عرف بعدم دقة تقنياته والاتساع الغامض لاهتماماته فالأدب المقارن يتداخل مع التاريخ الأدبى والفكرى ومع علم الاجتماع الأدبى ومع علم الجمال ، فى كثير من مجالات هذه الفروع ، بدل أن يطور منهجا خاصا به دون غيره . ولذلك فقد كان وقعه فى نفوس البعض كوقع الهجين الذى لا ينطوى إلا على شرعية واحدة مشكوك فيها ، وهى تلك التى تبرر وجود عدد متزايد من كراسى الأدب المقارن ، وما يرتبط بها من ألقاب تعلن ـ فى أنحاء العالم ـ عن دروس تعليمية ، يتذبذب نهجها الفضفاض من برامج المناهج الدراسية فى الجامعات إلى التخصص لنيل درجة الليسانس فى جامعة أكسفورد . ولذلك يرى البعض أن الأدب المقارن لا يعدو أن يكون من قبيل تحصيل الحاصل ؛ ذلك لأن المقارنة فى الدرس الأدبى لا معنى لها ـ فيما يقال ـ سوى دراسة الأدب . ولقد قال رينيه ويلك[1] ـ وهو من أبرز الشخصيات فى مضمار الأدب المقارن فى مقالة دالة التسمية عن «أزمة الأدب المقارن» ـ إنه ثبت استحالة تحديد خصوصية موضوع الأدب المقارن ، أو وضع تحديد منهجى متميز ينطوى على الخصوصية ، أو يكون جديرا بالاحترام الفكرى

ويصوّر رينيه ويلك الأدب المقارن كما لو كان نوعا من المستنقعات الراكدة . تحيط به أشباح الوضعية ، ويشله انشغاله بالتفسيرات العلّية فيجعله مكبلا بإجراءات الدرس الأدبى التقليدية المستتبة . ولاشك أنها صورة قاسية ولكنها لاتجافى الحقيقة . ولا يمكن أن يدعى أحد أن موضوع الأدب المقارن قد طرح منهجا جديدا متميزا ، ولكن يمكن القول ـ فيما أعتقد ـ أنه أثار بعض القضايا النقدية المهمة ، وقام ببعض المحاولات الجادة لحلها .

والأدب المقارن بكل تأكيد يقارن ؛ ولكن ماذا يقارن ؟ ويقدّم رينيه ويلك صورة مظلمةً للأدب المقارن ، فيرى أنه يعمل فى إطار مفهوم «التأثير» ، ويهتم بتتبع حركة التصدير ـ والاستيراد الأدبى التى تنقل السلع الرومانسية من هنا إلى هناك مثلا ، وتقدير حجم المكاسب أو الخسائر الوطنية . ويترتب على ذلك أنه يخلق إحساسا بالتسلسل العلّى ، فلا يكتفى ـ على سبيل المثال ـ بمقارنة سكوت ببلزاك ، ولكنه يهدف إلى إثبات وجود علاقة بينهما . وهذا يؤدى إلى إغفال العملية الإبداعية فى كثير من الأحيان ، وإلى تجاهل أية مواجهة نقدية جادة ، مع الكاتبين المعنيين فى جميع الأحوال . غير أن هناك طرقا أخرى لتناول الموضوع ، طرقا تختلف فى كثير من جوانبها عن بعض مناهج التاريخ الأدبى التقليدية . وتتمثل أكثر هذه الطرق جلاء فى أن الأدب المقارن يقارن بين الآداب والوحدات الأصغر : «فالإجراء الذى يقوم على تعريف فنان أو عمل عن طريق

فنان أو عمل آخر إجراء أساسي بالنسبة للأدب المقارن ».[2] ولذلك لا ينطوى نطاق الأدب المقارن على أدب قومى واحد، يمكن تفسيره صراحة أو ضمنا بالرجوع إلى تقاليد أدبية قومية متواصلة، وتتبع مصادره الحقيقية من المحيط الثقافى المباشر، بل يتجاوزه ليشمل نتاجا دوليا من الآداب المختلفة، يستطيع أن يرشدنا إلى مفهوم أشمل لماهية الأدب نفسه. وهكذا يطرح الأدب المقارن أنواعا مختلفة من الأسئلة؛ فعندما يلاحظ دارسه أن الأدب يتجلى فى مجتمعات وظروف مختلفة، يتساءل عن الصفات المشتركة بين هذه التجليات، وكيف يختلف بعضها عن البعض الآخر، وهل هناك أنساق تتكرر فى الأدب، وما هى طبيعة هذا التكرار، وهل هناك فائدة يمكن أن نجنيها من النظر إلى وسط الفنان بوصفه جماعة دولية تمتد عبر الزمان والمكان، أكثر منه مجموعة من البشر يعيش فيها الفنان ويعمل معها؟ إن مثل هذه التساؤلات تختلف من حيث النوع عن تلك التى تثار حول «التأثير»، والتى تميل نحو دقة التوثيق والإثبات. يتضح لنا إذا طرحنا تساؤلات من هذا النوع ـ تساؤلات تدور حول الأشكال والأنواع الأدبية، أو مدى كون الأدب ظاهرة اجتماعية، ونوعية هذه الظاهرة الاجتماعية، أوكيف يمكن أن ننظر إلى الأدب على أنه إدراك وبناء لعقل بشرى «عالمى» ـ إنها تساؤلات تنطوى على مخاطر، ولكنها فى الوقت نفسه تنطوى على آمال خصبة. وتثير الأسئلة المطروحة حول الأدب أسئلة حول الثقافات، وأبنية اللغة ونظمها، والعلاقة بين الأدب والمجتمع، وتاريخ الخيال والفكر الإنسانيين.

ويمكن أن نستنتج ـ مما سبق ـ أن للأدب المقارن صلات حميمة بالميادين التى تثمر فيها الدراسة المقارنة نتائج ملموسة مباشرة. ولا حاجة لنا، بكل تأكيد، أن نخلق مادة علمية نطلق عليها اسم «الموسيقى المقارنة» لأن الموسيقى تتسم بتجانس يفتقر إليه الأدب؛ أما علم التشريح المقارن أو علم الديانات المقارن أو النحو المقارن فليست مقولات منافية للعقل بداهة إذ تنطوى الوحدات المقارنة فى هذه المجالات ـ بالرغم من اختلافها ـ على قاسم مشترك، بحيث يصبح وضعها جنبا إلى جنب مفيدا، بل كاشفا، وبحيث يتأتى لنا أن «نقارنها ونقابل بينها» ـ كما يحدث مع الصيغ المستهلكة التى تصاغ بها أسئلة الامتحانات. وليس هناك أى مبرر يجعل الجهد فى هذا المجال جهدا ضائعا، ولا يوجد أى سبب قبلى يجعل الإجراء يكشف عن لمحات ذات قيمة؛ فالعبرة بالنتائج. ومن الواضح أن الأمر أكثر صعوبة فى مجال النقد الأدبى منه فى مجال العلوم الطبيعية والاجتماعية، إذ إن النتائج لا يمكن أن تتسم ـ فى النهاية ـ بنفس القدر من الوثوق. والحق أن المقابلة العلمية الكامنة وراء أصل مصطلح «الأدب المقارن» تفتقر إلى التوفيق، فمن شأنها أن تثير توقعات مغالية. ولقد أدّت بالعلماء (وبعضهم من البارزين) أن يتصوروا إمكان صياغة مجموعة من الوقائع المحصلة تحصيلا نهائيا، يستطيعون إشهارها بفخر أثناء جدلهم مع النقاد المتشككين، ولذلك لا يجد المعارضون ـ أمثال ويلك ـ أية صعوبة فى أن ينهالوا على مثل هذا المطمح بسخريتهم. غير أننا نستطيع القول إن بعض الدراسات التى تمت (نذكر على سبيل المثال الدراسات حول هينى Heine فى فرنسا أو جوته فى انجلترا) لا تزال صالحة، ومفيدة، حتى لو سلمنا بأن الهدف الذى وضعته نصب أعينها كان مغرقا فى التفاؤل. ومع ذلك، فلوكان المنتظر من المقارنة فى الدراسات الأدبية (سواء كان ذلك من قبل المؤيدين أو المعارضين). أن تنتج نتائج ملموسة ـ أعنى نوعا من الحقائق المثبتة شبه العلمية ـ فلن تكون المقارنة أكثر نجاحا من أى أسلوب نقدى آخر، بل قد تكون أقل نجاحا منه. وإذا كان بعض ممثلى المنهج قد انتهوا إلى بعض الادعاءات اللاواقعية فهذا أمر يؤسف له، ولكنه لا يلق الشك ـ بالضرورة ـ على مبدأ المقارنة فى ذاته. فلو أصبحت الغايات أكثر تواضعا، ولو صيغت بطريقة مختلفة نوعا، فليس هناك مبرر يجعل من الأدب المقارن مسعى خياليا، فهو أبعد من أن يكون كذلك؛ فالمقارنة كانت بعدا متواترا من الممارسة النقدية منذ أرسطو، ولاتزال إلى اليوم مجالا يجتذب اهتماما شغوفا.

٢

لقد قام جورج شتينير George Steiner حديثا بإعادة صياغة التبرير الشائع للأدب المقارن قائلا:

«لابد أن يدرّس الأدب ويفسر من منطلق مقارن. وإذا حكمت على سبنسر دون معرفة مباشرة بالملحمة الإيطالية، وإذا قيمت بوب دون أن تتمكن من بوالو، وإذا تأملت أداء رواية العصر الفيكتورى أو رواية جيمس دون إدراك وثيق ببلزاك وستندال وفلوبير، فإنك تقرأ قراءة سطحية خاطئة. إن الإقطاع الأكاديمى هو الذى يضع حدا فاصلا بين دراسة اللغة الإنجليزية واللغات الحديثة. أليست الإنجليزية لغة حديثة، قابلة للتغيير، تعرضت على مر تاريخها إلى ضغوط اللهجات العامية الأوروبية وتراث البلاغة والأنواع الأدبية الأوروبية؟ ولكن السؤال يصل إلى أغوار أعمق من أغوار المنهج الأكاديمى. فالناقد الذى يدعى أن الإنسان لا يستطيع أن يتقن أكثر من لغة واحدة، أو أن التراث الشعرى أو الروائى القومى هو وحده الصالح والمتفوق، يغلق أبوابا كان من الأحرى أن تُفتح، ويضيق الخناق على العقل بدل أن يولّد إحساسا بإنجاز أكثر اتساعا ومساواة، وإذا كان التعصبُ قد أشاع الفوضى فى السياسة فلا محل له فى الأدب. فالناقد ليس إنسانا يقبع فى حديقته.»[3] (**اللغة والسكون**، ١٩٦٧ ص ٢٧ ـ ٢٨).

ومن المستبعد أن يقتنع الخصوم بمثل هذه المقولة الإنسانية الكريمة، النابعة من ناقد لم يمنعه جهله باللغة الروسية من أن يؤلف كتابه «**تولستوى ودستويفسكى**». فهذه المقولة تنطوى على أمل يخيب باضطراد، مؤداه أن الدراسات المقارنة قد تؤدى بطريقة ما إلى تفاهم وتسامح أعمق بين الدول. فى عصر يسوده ميزان الرعب لابد من إيجاد حجة أفضل من تلك التى ساقها علماء الأدب المقارن الأوائل. وأعتقد أن دونالد ديڤ يقف على أرض أكثر صلابة، عندما ينطلق من مقدمات أدبية صرفة، فيقول:

«إذا كان لطلاب الأدب أن يحققوا القدر نفسه من التحصيل في المنهج البنائي كما في المنهج التاريخي، في مجال دراستهم، فلابد أن يتجاوز تحصيلهم في نطاق الأدب معرفة أدبهم القومي في لغتهم الأصلية ...»(٤) والعكس صحيح، فلا يجب أن تقتصر دراسة تيوفيل جوتييه على طلاب الدراسات الفرنسية على وجه الخصوص، بل يجب أن يدخل ذلك في نطاق اهتمام كل الذين يدرسون «بنية القصيدة القصيرة». وينطبق القول نفسه على بريخت وجريفر وكازيمودو؟ فمن الواضح أن مثل هذه البنيات تتجاوز الحدود اللغوية. ويجب ألا نشعر أننا مضطرون إلى البقاء داخل حدود حضارة واحدة. ويدفع إتيامبل بحجة ديڤي إلى نتيجتها المنطقية، عندما يبرهن على أن جماليات القصة القصيرة — تلك التي تستوعب كلا من أوجتسو مونوجاتاري وقصص موباسان — لا تنطوي على أي تنافر، بل العكس هو الصحيح.(٥)

ويستطيع المناهض أن يعترض قائلا إن ذلك قد يفتح الباب أمام الربط العشوائي بين أي شيئين أيا كانا. ولذلك لا نستطيع أن نرجئ محاولة لتعريف هذا الفرع المعرفي أكثر من ذلك. وقد وقع اختيارنا على تعريفين: الأول لهنري ريماك:

«الأدب المقارن هو دراسة الأدب فيما وراء حدود بلد واحد معين، وهو دراسة العلاقات بين الأدب من جانب وفروع المعرفة والمعتقدات كالفنون ... والفلسفة والتاريخ والعلوم الاجتماعية ... والعلوم والدين الخ ... من جانب آخر. أو — بعبارة موجزة — هو مقارنة أدب أو آداب أخرى، وهو مقارنة الأدب بمجالات أخرى من التعبير الإنساني»(٦).

وبالرغم من أن كلمة «مقارنة» تبدو كأنها تعني أكثر من شئ واحد طبقا للسياق (المقارنة بين أدبين لا تبدو مطابقة لمقارنة الأدب بالدين مثلا)، فالذي يريده ريماك واضح، وهو الحرية في التقاط نقاط الاتصال ذات الدلالة، عبر مجال النشاط الفكري والتخييلي البشري برمته. أما تعريفنا الثاني فهو أكثر تجريدا:

«الأدب المقارن: وصف تحليلي، ومقارنة منهجية تفاضلية. وتفسير مركّب للظاهرة اللغوية الثقافية من خلال التاريخ والنقد والفلسفة، وذلك من أجل فهم أفضل للأدب، بوصفه وظيفة تميز العقل البشري»(٧)

إننا نفضل بكل تأكيد تعريف ريماك، ذلك لأنه أسهل في الفهم من التعريف الأخير (ميشوا وروسو)، يضاف إلى ذلك أنه يفسح المجال، بصفة محددة، لتقصي نقاط الاتصال بين الأدب والفنون الأخرى (مثل الموسيقى و«الشعر الخالص» والسينما والرواية) واستغلالها. ويرى كثير من علماء الأدب المقارن الفاعلين أن مثل هذه الأبحاث تنتمي إلى مجال نشاطهم بالقدر نفسه — إن لم يكن بقدر أكبر — الذي تنتمي به إلى مجال علم الجمال العام. ولكن يبدو لي أن ريماك تعجل الخضوع إلى المعارضين، عندما سلم بأن الأدب المقارن «ليس موضوعا مستقلا، ينبغي له أن يرسخ قوانينه الخاصة الصارمة، مهما كلفه ذلك، بل هو علم مساعد، حتى لو كانت الحاجة إليه ماسة، وحلقة وصل بين قطاعات أصغر من أدب ضيق الحدود، وجسر بين مجالات من الإبداع الإنساني التي تتصل عضويا وإن انفصلت ماديا». إن النقاد — دائما — على أتم استعداد، لكي يسترقوا السمع إلى الأدب المقارن الذي يعترف بأنه لا يلعب سوى دور ثانوي. وقد تكون المقارنة مدخلا يستخدمه فرع معرفي يتجاوزها في الاتساع، ولكنها تنحو — بالمثل — إلى أن تكون فرعا معرفيا في ذاته. ولقد أثبت ديفيد هـ. مالون بكل جلاء مكانة الأدب المقارن وأكد استقلاله، إذ «لا يقوم عالم الأدب المقارن بالمقارنة لأنه يريد أن يدرس أدبين أو ثلاثة آداب بدل أدب واحد فقط، ولكنه يريد أن يدرس أدبين أو ثلاثة آداب لأنه عالم في الأدب المقارن»(٨). ويمكن القول — بعبارة أخرى — إن المقارنة — في الواقع — طبيعة أو طريقة معينة في التفكير، أساسها أن الجوهر يسبق الوجود. وقد تعتمد المقارنة على أدوات تحليلية، ولكنها — بحكم طبيعتها — إتجاه عقلي مركب، يهتم — كما يقول ريماك — بالانطلاق بالبحث الأدبي عبر الحدود الجغرافية وحدود الأنواع الأدبية».

وليس الأدب المقارن مرادفا للأدب العالمي بسبب كل ما سبق. ويوضح دونالد ديڤي الفرق بين الاثنين، عندما يحذرنا من اكتساب معرفة سطحية «بعدد صغير من الكتّاب الأجانب من خلال ترجمة غير محققة لأعمالهم». وقد تتطلب المقارنة من دارسها أن يكون بالضرورة — أو في معظم الأحيان — ملما بعدد كبير من اللغات، ولكننا لا نستطيع تصور أحداً يمارس دراسة الأدب المقارن بجدية، دون أن يتقن لغة أجنبية واحدة على الأقل، وإذا أخذنا في الاعتبار حدود الإمكانيات البشرية وجدنا أن عالم الأدب المقارن يضطر إلى أن يعمل — في كثير من الأحيان — على ترجمات للأعمال الأدبية، ولكن عليه أن يتأكد أن ما لديه هو أفضل الموجود. ويمكن التوصل إلى هذا الحكم من خلال مقابلة ترجمتين أو ثلاثة؟ وإذا توافرت له معرفة لغوية بدائية لا تسمح له بقراءة نص أجنبي بالسرعة المألوفة فعليه أن يرجع إلى النص الأصلي للاطلاع على جميع الفقرات التي يراها ذات دلالة خاصة. أما عن كيف يختلف عالم الأدب المقارن عن دارس «الأدب العالمي» أو دارس «أمهات الكتب» فيرجع الأمر أولا — وقبل كل شئ — إلى أن نشاط الأول يقوم على المقارنة بشكل واضح، وأساسي (أكثر من كونه نشاطا يتضمن المقارنة أو لا يقوم عليها إطلاقا).

ولا يجمع عالم الأدب المقارن الروائع الأدبية فحسب، بل يحاول أن يربط بينها. وهو يحاول — ثانيا — أن يكون متسقا مع مادته، حيث يعتمد على الاستقصاء، ويحرص ألا يشغله عن ذلك إغراء التوليف بين شتات المادة العلمية. وأخيرا فإن عالم الأدب المقارن يكرس جهده لتحقيق هدف واحد، ينطوي على منهج ما، مهما كان هذا المنهج بنائيا: فمقاييسه في عزل الحقائق المتعلقة بمشكلة، ليست هي مقاييس د. إليوت في تنسيق الكتب فوق رفوف طولها متران. والشئ الذي يميز مدخل الأدب المقارن عن مدخل الأدب العالمي هو أن الأول صريح، متسق ومنهجي. ومن المنطلق نفسه، يمكن القول إن الأدب المقارن والأدب العالمي

لا يتطابق كلاهما تطابقا دقيقا فى الماصدق . وإذا سلمنا بان مهمة الأدب العام هى تغطية مشاكل علم الجمال الأدبى ونظرياته (مثل طبيعة التراجيديا أو الواقعية) يصبح منحى الأدب المقارن – من ثم – الاندماج فى الأدب العام . وقد تقودنا الدراسة المستفيضة لأدب قومى ما إلى الأدب العام كما عرفناه ، هنا ، وهذا ما يحدث بكل تأكيد فى فرنسا (على يد بعض النقاد مثل پوليه وبارت) . ويكون الحكم على جانب كبير من هذا النقد الفرنسى بأنه نقد ميتافيزيقى ومجرد أمر يتوقف على الذوق الشخصى . لكن من حقنا أن ننبه إلى أن الأدب العام إذا ما انطلق من أدب واحد – ولو كان من الآداب المحورية – يجازف بأن يبدو مُعمًّى معزولا عزلة غريبة . ويصعب علينا أن نأخذ مأخذ الجد – على سبيل المثال – مناقشةً حول طبيعة مفهوم الكوميديا فى المسرح ، لا تأبه بأن تنتقى الأمثلة التى تستند إليها من موليير وماريڤو وبومارشيه فحسب ، مع أن مثل هذه الظاهرة لا تبدو من الغرابة فى شئ فى فرنسا .

ولو تقبلنا تعريف ريماك فى خطوطه العريضة ، وميزنا بوضوح الأدب المقارن عن غيره من الأنشطة التى تشبهه ولكنها لا تتطابق معه ، تظل أمامنا مشكلة نظرية أخرى ، وحيدة ، وهى تلك التى يطرحها منهج المدرسة التى يطلق عليها اسم «المدرسة الفرنسية للأدب المقارن» . وتتمثل فلسفة هذه المدرسة تمثيلا قد يكون مختصرا ولكنه لا يخلو من الأمانة فى الكتاب المدرسى البارز الذى ألفه ماريوس – فرنسوا جويار (٩) . لقد وضع مقدمة هذا الكتاب أحد مؤسسى علم الأدب المقارن وهو جان – مارى كاريه الذى يؤكد بكل جرأة «أن الأدب المقارن فرع من فروع التاريخ الأدبى ، لأنه دراسة العلائق الروحية الدولية والصلات الواقعية (صلات الوقائع rapports de faits) . فالأدب المقارن ليس «الموازنة الأدبية» وليس أيضا دراسة التأثيرات التى يعتبرها كاريه مفعمة بما لا يمكن إثباته لكى ليغدو موضع احترام علمى . ويذهب تلميذه جويار – الذى يقل عنه حساسية – إلى أبعد من ذلك فى تبسيط الأمور : فيحصر موضوع الأدب المقارن داخل حدود «تاريخ العلائق الأدبية الدولية» . وسرعان ما يتضح أن الاهتمام بتاريخ الأدب يفوق أى اهتمام بالقيم النقدية . ويغرى جويار بعبارات من مثل «مثبت إثباتا نهائيا» ، و«قد حسم الأمر» . ولكنه – لكى نكون منصفين – أدخل بعض التحفظات الجزئية ، – وإن كانت خافتة – على موقفه ، عندما يطرح «المشروعات المستقبلة» . هذه التحفظات الجزئية لا تكفى لإزالة الانطباع السئ الذى تولده الوضعية الجامحة فى باقى الكتاب (خصوصا أشكال الهندسة الفراغية التى توجّه الطلاب الراغبين فى موضوعات رسائل ، إذ يتضح – مثلا – من هذه الأشكال أن رونسار فى انجلترا يترقب بكل أمل طالب الدكتوراه المنتظر) .

وتمثل الفقرة التالية كليشيهات المعلم والتفسير الساذج الاستدلالى ، و – قبل كل شىء – تمثل سلما غريبا للقيم ، يضع سكوت وبلزاك فى نفس المرتبة :

«ماذا استحدث سكوت ؟ قليلا من الأفكار ولكنها صيغت على نهج فنى ، وهناك كتاب يعادلونه فى الذكاء والموهبة ولكن نظراً لأنهم لم يعرفوا ولم يستطيعوا أن يتطابقوا مع هذا النهج ، فقد أخفقوا هنالك حيث انتصر سكوت ، وذلك لأن كل واحد منهم أعوزته إحدى الصفات التى كوّن مجموعها ميزة سكوت ، فڤينى لم يعرف أو قد عرف أقل منه كيف يفيض الحياة على الجماهير الضرورية لإعادة التكوين الحى إلى الماضى ، وبلزاك قد اختار موضوعا مفرطاً فى القرب من حيث الزمان والمكان بدرجة تمنع القارئ من أن يشعر بإقصائه عن بلاده كما يجب أن يكون ، وأشخاص ميريميه تنقصهم الروح ، وأخيرا إن الإغراق فى الشاذ عند هوجو قد قضى على الشاذ ومنع الحياة ، ومن ثَم فإن والترسكوت ، وهو أقل شاعرية من هوجو ، وأقل حضورا للنكتة من ميريميه ، وأقل مقدرة من بلزاك وأقل تفكيرا من ڤينى ، قد نجح فيما اخفقوا فيه ، أى من أحدث الرواية والتاريخ ، وفى الشاذ والحياة وفى الأشخاص والجمهور ، إنه لم يصنع من كل ذلك شيئا . ولما لم يفهم الرومانتيكيون القانون الدقيق لهذا النجاح ، ولم يطبقوه فقد قضى عليهم بإقصاء نوع الرواية التاريخية إلى صفوف الأنواع الشعبية ، وفى الواقع أنهم هجروه وتخلوا عنه لإسكندر دوماس» .

[نقلا عن الترجمة العربية التى صدرت عن لجنة البيان العربى القاهرة – ١٩٥٦] .

ولا متحذلق كمتحذلق فرنسى ! فلم تعد هذه الخطابة الفجة ، من حسن الحظ ، من مميزات علم الأدب المقارن الفرنسى على حد قول بيشوا وروسو ، وكلاهما فى مركز الحقيقة – على «التبادلات الأدبية الدولية» وعلى الرحّالة والوسطاء – حصيلة علم الأدب المقارن المبكر – ولكنهما يهتمان بتاريخ الأفكار وبالبنيات الأدبية ، كما أن كليهما ينبه إلى أن ما أسماه ويلك ووارين «بالمدخل العرضى» (١٠) ؛ مدخل مقارن بالمفهوم الواسع ، فى حقيقة الأمر . أما «المدخل الجوهرى» فهو ذلك الذى يُصَنَّف فى إطار فلسفة الأدب . ويذهب كلاهما أخيراً – إلى أن الأدب المقارن يتجه إلى الاندماج فى هذا التصنيف ، إذ إن الدراسة المستقصية لخمس من التراجيديات الأوروبية الرئيسية من شأنها أن تخلص إلى تعريف مفيد للتراجيديا . ومن الواضح أن بيشوا روسو يبتعدان بمثل هذا القول عن التاريخ الأدبى الذى يهدف إلى إثبات الوقائع المكتملة عن طريق القراءة المستفيضة ، ويقتربان من النقد الأدبى الذى يأمل فى استخلاص أنساق وأنماط من خضم المادة التى يسبر هذا النقد أغوارها بذكاء . ومن الواضح أن مطمح الإثبات المعوق الذى نادى به جويار يحتضر فى فرنسا .

وهو يحتضر ولكنه لم يمت ؛ فشارل ديديان مازال حيا يرزق بيننا ، أستاذاً فى السوربون وعملاقاً من عمالقة الأدب المقارن وصاحب مؤلفات ذات مجلدات عدة ، تحمل عناوين مثل **ريلكه وفرنسا** (المجلد الأول : فرنسا فى حياة ريلكه ، والمجلد الثانى والثالث : صورة فرنسا فى أعمال ريلكه ، والمجلد الرابع : تأثير فرنسا فى أعمال ريلكه) ، جيرار دى نرفال فى ألمانيا ، وإيطاليا . **فى قصص**

ستندال . وتناول ديديان النقدى تناول ببوجرافى متشنج : أما عن الباقى فلا نظلمه إذ قلنا إن كتبه هى عبارة عن بطاقات ببليوجرافية مدونة . وليس زميله فى ليل أعنى جاك فوازين أقل شراهة ؛ فرسالته الضخمة عن **جان جاك روسو فى انجلترا خلال العصر الرومانسى** (باريس ١٩٥٦) عمل شامل ، دقيق إلى حد الجمجمة ، يؤكد أن «مهما لروسو لا يمكن إلا أن يفيد من معرفة أفضل بالطريقة التى يحكم عليه جيراننا . أيصح أن نبنى جهدا استغرق نصف العمر على مثل هذه المقدمة المشكوك فى صحتها بعض الشئ : هل يكشف استقبال الانجليز لروسو أى شئ عن روسو فى الحقيقة؟ لعل هذا الجهد يكشف لنا الكثير عن الذوق والحساسية الإنجليزية فيما بين سنوات ١٧٨٠ ـ ١٨٣٠ ، ولكن هذا الكشف يهم مؤرخ الحضارة الإنجليزية أكثر من غيره . ولن تحرز الدراسة المقارنة أى قدر من الاحترام إذا رضيت أن تكون خادمة لفرع معرفى آخر . وقد يتساءل المرء لو أن شهرة روسو فى انجلترا من شأنها أن تتجاوز طرافة النادرة . ويدعى بيشوا وروسو ـ كما فعل جويار ـ أن صيغ «س و ى» يمكن أن تنطبق على عدد لا نهائى من الحالات ، ولكن يخفى علينا ما الذى تستطيع أن تضيفه الأشكال الأكثر انتشار للأدب المقارن كما يمارسونه فى فرنسا ، إذا استثنينا بعض الدراسات الدقيقة البحث مثل **فولتير فى انجلترا ومدام دى ستال فى فرنسا** .

ويوجه مثل هذا النوع من الدراسات المقارنة بمدخله العرضى والتاريخى الأدبى سياسة **مجلة الأدب المقارن** Revue de Littérature Comparée التى اسسها جان مارى كاريه والتى يحتل رياسة تحريرها فوازين تلميذه . ويكمن ضعف هذا المدخل فى أنه يغفل النظرة الكلية لانغماسه فى التفاصيل فيفشل فى إدراك أهمية الروابط التى لا تتكشف من خلال دراسة مستفيضة للوثائق . ومن المحتمل أن يؤدى هذا المدخل إلى مغالاة فى تقييم متراكم من التفاصيل ، يخفى تحته مواجهة قد تنطوى على دلالة مهمة، كما حدث مثلا فى كتاب بروس ويرى **مارسيل بروست وهنرى جيمس** (باريس ١٩٦٤) .

ومع ذلك فلا يجب ان نذهب إلى النقيض الآخر ، ونطرح جانبا دراسة الانتقال الأدبى والتأثير بوصفها مضيعة للوقت . وإذا استطعنا أن نثبت أن كاتبا يدين لكاتب آخر فإن ذلك يكشف لنا القليل عن الدائن والكثير عن المدين ، وقد يكشف لنا شيئا عن العملية الإبداعية . ومن التعسف أن نصر على أنه لو كان المتلقى والمرسل يكتبان بنفس اللغة فإن ذلك لا يهم أحدا سوى الناقد القومى فحسب ، أو أن دين مخرج سينمائى مثل برجمان لسترندبرج ، أو أن دين مارلو للفنون التشكيلية الأوروبية والأسيوية غير الكلاسيكية أمر يتجاوز نطاق الأدب المقارن . ولو لم يجد كاتب ما الحافز الذى يحتاج إليه فى متناول يده فقد يعثر عليه فى مكان آخر ، وقد يكون هذا المكان لغة أجنبية (مثل ت . س . إليوت) أو فنا آخر كما هو حال بودلير مع فاجنر . ولا يرغب عالم الأدب المقارن فى أن يجادل حول تصنيفات أكاديمية ، ولكنه يرغب فى تتبع سلسلة بلباقة وترو . ولو أن بحثه حول مكانة بيكيت فى التراث الأوروبى أدى به إلى الاعتقاد أنه تأثر بمواطنه سويفت فلماذا يحتج المتطهر على استخدام الألفاظ بأن ذلك ينتمى إلى الأدب الإنجليزى لا الأدب المقارن ؟ .

ولكن هذا كله لا يجيب عن سؤالنا : ماذا نعنى ، تحديدا ، بالتأثير؟ وما الأدلة التى يمكن أن تعتبر كافية لإثباته؟ ومن ثم نألف الملاحظات التى تكشف عن وجود كتاب لـ س فى مكتبة ى ، أو تدعى أنها اكتشفت نصا مشوها لـ س مدفونا فى كتاب ى ، فتفترض على هذا الأساس أن س أثر فى ى . والكاتب ليس كالورق «النشاف» ، يمتص كل ما يقرأه فى كل كتاب مرصوص على رفوف مكتبته . وتتطلب دراسة التأثيرات حساسية متميزة ، مثلها مثل أية دراسة نقدية أخرى وإذا استطعنا أن نثبت أن هناك كثيرا من الصفات المشتركة بين عالم س وعالم ، ى ، وأن ى يتبنى بعض مواقف س وشخصياته ، ويستشهد به بإعجاب ويحاكى أسلوبه ويعلق على كتبه فى الهوامش ، فكل ذلك يبرر أن نطرق موضوع التأثير . ولكن الأمر لا يغدو شائقا من الناحية النقدية إلا عند هذه النقطة . ماذا فعل ى بالأشياء التى استوعبها عن س ؟ لقد أثر دانتى فى بكيت الذى قرأه ضمن الكتب المقررة فى ترينتى كوليج فى دبلن : هذه واقعة من وقائع التاريخ الأدبى وليست أكثر ولا أقل دلالة من أية واقعة تاريخية أخرى ، ولكن التأمل فى الطريقة التى احتوت بها رمزية بكيت صور دانتى ومواقفه وحوّرتها قد ينتمى إلى نوع من النقد الأدبى القيم . لماذا لم يحقق راسين نجاحا فى انجلترا؟ هذا سؤال قد يهم مؤرخ الحضارة أو عالم النفس الاجتماعى أكثر من الناقد الأدبى ، إذ أنه من غير المحتمل أن تلقى الإجابة الضوء على تراجيديات راسين نفسها . ولكن ما السبب الذى جعل بكيت يركز فى بحثه حول بروست على بعض الجوانب ويتجاهل جوانب أخرى كان من شأنها أن تلفت انتباه ناقد أكثر حرفية مثل أدموند ويلسون . هذا سؤال لابد أن يحاول عالم الأدب المقارن أن يجيب عنه ، لأنه سؤال يتعلق بقضية أدبية محورية ، وهى قضية تحول الأشكال والموضوعات (التيمات) .

وخلاصة الأمر أن عالم الأدب المقارن ، إذا أراد أن ينصت إليه زملاؤه النقاد ، يجب عليه أن يركز على المسائل التى تثير اهتمامهم . فلا يمكن أن تبرِّر الدقة العلمية التى تروى مسار شهرة كاتب فى بلد آخر سوى ، بريز واهٍ ، لأن هذا الأمر لا يعنى الناقد الأدبى ، وقد يكون أقل اهمية مما يسلم به الزملاء الذى يعملون فى مجال التاريخ الحضارى . وقد أفسد الأمر على الدراسات المقارنة الفرنسية ـ بالرغم من أهميتها ـ المفهوم الخاطئ الذى يرى أن المرسل هو العنصر الهام فى معادلة التأثير . «والواضح أن الأهمية تكمن أساسا فى القدرة التخيلية ... لا فى الزاد الذى تتغذى منه »[11] (ليون أديل) . ولكن التركيز على القدرة التخيلية يؤدى إلى مشارف التحليل النفسى . ذلك الذى تنظر مدرسة الأدب المقارن الفرنسية إلى استنتاجاته التى لا يمكن إثباتها بوصفها نوعا من الهرطقة وإذا كنت قد فصّلت الأمر مع المدرسة الفرنسية نوعا فذلك لأنها فرع صلب ، يمثل بشكل جيد فى الدراسات المقارنة ، كما أنها تتحمل جزءا من المسئولية عن السمعة السيئة التى ارتبطت بالموضوع عند بعض النقاد مثل رينيه ويلك . وفى الواقع ، يعتبر الكثيرون أن مدرسة الدراسات المقارنة الفرنسية هى الدراسات المقارنة ، وأن حدودها هى حدود لعلم بمعناه الحق . وأنا حريص كل الحرص على أن أمحو هذا

الانطباع . وإذا كانت للدراسات المقارنة حدود (وهذا سؤال سأتناوله فيا بعد) فليست هذه الحدود ـ بالقطع ـ حدود اتجاه علمى مضلل .

ولا ينفرد الفرنسيون بهذا المدخل : فهناك طراز أنجلو ساكسونى يتميز باتجاهه نحو الصياغة الأدبية الفنية ولا أعنى بذلك دراسة مثل دراسة رينير هيينستال بعنوان **التراث ذو الأبعاد الأربعة : ملاحظات حول الأدبين الفرنسى والإنجليزى مع بعض الهوامش الأنطولوجية والتاريخية** (١٩٦١) ، فهذا المؤلف لا يتجاوز مستوى الكتابة الصحفية الطريفة التى تستخدم فى صياغة مقالات المجلات.أما كتاب اينيد ستاركى «**من جوتييه إلى إليوت**» فإنه أكثر علمية فى مطمحه ، ولكن يشى العنوان الفرعى «تأثير فرنسا على الأدب الإنجليزى من ١٨٥١ ـ ١٩٣٩» بهدف موسوعى لا أمل فى إتمامه ، فى مساحة لا تزيد على مائتى صفحة ، حتى وإن قبلناه من حيث المبدأ . وقد علق فرانك كيرمود على كتاب الآنسة ستاركى قائلا : «لعلها لم تكن متحمسة له» ولكنى لست واثقا من أنه على حق ؛ فالطريق إلى الجحيم فى مثل هذا النوع من الدراسات المقارنة مرصوف بأخلص النوايا ، ولكن الحقائق ـ كما تقدم ـ غير واضحة ، والأدوات من الفجاجة بحيث تقع فى السطحية . وليست النتيجة ـ فى هذه الحالة ـ أدبا مقارنا بالمعنى الجاد للكلمة ، بل إنها أقرب إلى نزهة لا تخلو من الإثارة ، فى الطرقات الرئيسية والفرعية للعلاقات الثقافية الأنجلو ـ فرنسية ، فى صحبة عميدة الدراسات الفرنسية الراقية .

ويمكن اعتبار مناقشة الآنسة ستاركى لرواية جورج مور **زوجة ممثل صامت** نمطا مميزا لهذا النوع من الأبحاث ، إذ تبرز هذه الدراسة كيف أن مور يدين بالكثير لفلوبير وزولا على وجه الخصوص ، ولكنها لا تلاحظ أن أسلوبه ومنهجه ليسا سوى محاكاة من النوع الردىء ، تتميز بالعتامة والاحتشام الزائف . ولا يطلب من دارس الأدب المقارن أن يحصر اهتمامه فى كتّاب من الدرجة الأولى ، ولكن عليه إذ تناول التلامذة الأقل موهبة بالبحث أن لا يقتصر على البرهان بوجود صلة تاريخية ، ويترك جانبا الاعتبارات الخاصة بالأسباب التى أدت إلى أن يصبح الأسلوب متكلفا ، أو أن تتحول الرؤية إلى تصنع . وهذا هو الأمر الذى يحاول أن يظهره جراهام بو عندما يلاحظ فى كتابه **آخر الرومانسيين** (١٩٤٩) «أن ييتس هو الوحيد بين الكتاب الإنجليز الذى بدأ فى إدراك الصعاب التى يتضمنها مفهوم مالارميه عن الشعر الخالص ، وكان على ييتس نفسه أن يشق طريقه عبر تطورات شاقة طويلة ، قبل أن يستوعب كل الدقائق التى ينطوى عليها مفهوم شعر يصفو من كل شائبة . ويمكن اعتبار الأدلة التى يقدمها هيو عن وجود تيار يتدفق من مالارميه إلى ييتس مارا بسيمونز ، نموذجا للتحليل المقارن : فى تلك الحالة كانت الصلة حقيقية ومثمرة ، وكان دور الوسيط ملموسا (فقد كان سيمونز خبيرا فى الأدب الفرنسى ، بينما لم يفقه ييتس شيئا فى علم اللغة) .

ويمارس كتاب مثل هيو وكيرمود (وهو الذى يتحدث فى كتابه **ألغاز وتجليات** [١٩٦٣] عن عقله المحدود ذى العادات المتشعبة) المقارنة اليسيرة أثناء المسار العادى للبحث اليومى عن «الحكم الصادق» ولهذا السبب تمارس المقارنة بطريقة أفضل فى الكتاب .

أما كتاب د . و . ب لويس **القديس البيكارسك** فمنهجه المقارن أكثر مباشرة ووضوحا ؛ إذ يختار لويس جيلا معينا من الروائيين ، ينتمى إلى أربع ثقافات مختلفة ، ويفحص الاتفاق والاختلاف الملازمين لهذا الجيل . ويدعى لويس أن مورافيا وكامو وسيلونه وفوكنر وجرين ومالرو ينزعون إلى الاتصال «عبر أربع دول ، وعبر الشق الشرقى والشق الغربى من الكرة الأرضية ، داخل نفس عالم الخطاب الأدبى» . إن هدفه هو التعرف على جيل (ولقد أعلى من شأن هذه الوحدة فى الدراسات المقارنة هنرى بير فى كتابه **الأجيال الأدبية ١٩٤٨**) من خلال استكشاف العالم الخيالى الذى خلقه هذا الجيل ويشكل بروست وجويس وتوماس مان ـ فى رأى لويس ـ جيلا «فنيا» ، بينما ينتمى الكتّاب الستة إلى اتجاه أكثر إنسانية يشغله اكتشاف معنى للحياة . وتنشأ الصعوبة فى مفهوم الجيل من أن المفهوم يبالغ فى تقدير تاريخ الميلاد (هل يشعر رامبو الذى ولد ١٨٥٤ بالألفة فى هذا العصر) ويخضعه إلى تصنيف جامد قلما يبرر ، سوى أنه مجرد ذريعة لضم مجموعة من الدراسات تحت غلاف واحد . ويمكن أن نلحظ ـ فى حالة لويس ـ نقطتى ضعف على وجه الخصوص . أما الأولى فهى أن نقده ليس من النوع القاطع إلى حد بعيد ، إذ تتلخص أكثر صفات مورافيا تميزا فى أنها «الحزن» . وثانيتها الاقتباس الخاطئ والعناوين غير الدقيقة مما يزعزع الثقة فى معرفة لويس بالأدب الغربى . أما عن الإيجابيات فإنه يقترح بعض التفاعلات المتسائقة من قبيل احتمال تأثير مان على سيلون .

ويضاف إلى ما سبق أن الفترات التى تجمع بين الجنسيات المختلفة فى الأدب لها أهمية قصوى، ولابد أن ننظر إلى البوهيمية والطليعية على أنهما ظاهرتان عالميتان بكل وضوح . إن الموقف أوسع وأسرع انتشارا من الأساليب ، والانتشار السريع لمسرح العبث يعضد ذلك . ولقد كانت الدادية ، بصفة مميزة ، ثورة واسعة الانتشار ، انصهرت بعد ذلك فى ثورة أسلوبية أضيق نطاقا من الناحية القومية ، وهى السريالية الفرنسية . ومن الواضح أن التقاء العقول المتشابهة أعمق دلالة وأثقل وقعا من التطابق العشوائى لتواريخ الميلاد . هل يشكل الروائيون الجدد الفرنسيون جيلا ؟ لقد ولد بكيت ١٩٠٦ وسيمون ١٩١٣ ـ السنة نفسها التى ولد فيها كامو ـ ولم يولد بوتور إلا فى ١٩٢٦ . فإذا كنا نعنى «بالجيل» الحركة الأدبية ، فلابد من توضيح ذلك .

وعلينا أن نطبق مناهج فى البحث والمقارنة أكثر صرامة . ولكن هذا النوع من البحث ينزع إلى الاندماج فى شكل مهم من أشكال الاجتماع الأدبى على وجه الخصوص . وقد يتخذ هذا الفرع المعرفى الجديد،نوعا ما،أشكالا شتى؛ ومن أشكاله الأساسية مايعنى بمشاكل الانتشار الأدبى والقرّاء ، ويعتمد على تحليل الأنظمة وتقنيات بحوث التسويق . ويعمل معهد من معاهد جامعة بوردو ، يديره روبرت إسكاربيت (الذى انتقل إلى مجال علم الاجتماع الأدبى من الدراسات الإنجليزية عن طريق الأدب المقارن) على إنجاز بعض الدراسات المتقدمة فى هذا الحقل ، وقد توصل إلى معلومات ملموسة بالفعل

حول الرواية والجمهور القارىء . ولكن اسكاربيت نفسه على رأس المعترفين بأن هذا النشاط هو - فى أفضل صوره - مجرد علم مساعد للدراسات الأدبية . ويمارس لوسيان جولدمان ورولان بارت مدخلا أكثر نظرية،وإذ يرى رولان بارت أن الوحدة فى الأدب الكلاسيكى قد حلّ محلها جماع من أشكال الكتابة الحديثة ، وأن هذا الانقسام يشاكل أزمة التاريخ نفسه ، ذلك أن اللغة أساسية فى الأدب ، كما أن لغة الأدب تعكس العصر : «ومن الواضح أن الكتابة الكلاسيكية كانت كتابة طبقة» ، كما يقول بارت بإيجاز فى كتابه الدرجة الصفر للكتابة (١٩٦٥) . أما جولدمان الذى يركز على الرواية بشكل أخص . فيرى علاقة جدلية تنشأ بين الرواية والطبقة التى تكتب من أجلها ، فالرواية رد فعل ديناميكى لموقف متأزم . ثقافى معين . دون أن يصبح مجرد منشور يعبر عن العصر . (كما أخفق تروتسكى فى قراءة رواية مالرو الفاتحون **Les Conquérants** وهكذا يميز التوتر روايات مالرو تمييزا عميقا ، ويتضافر الشد والجذب بين المتناقضات على نحو متوازن . فى أفضل أعماله.ويستطيع جولدمان بذلك وبأمثلة أخرى أن يصل إلى مبدأ . ويلقى الضوء على هذه الأعمال الأدبية .

ولانستطيع أن نقول نفس الأمر - على أية حال - عن المدخل الاجتماعى الذى يستخدم مناهج مقارنة أعم ، كما نراها فى كتاب ليولونتال **الأدب وصورة الإنسان** (١٩٥٧) ويمثّل تطبيق المقاييس الاجتماعية - السياسية على الأدب التخييل قمة المنهج العرضى ، وقد لايكون فى ذلك مأخذ ، فقد كان تأثير المفاهيم الميتافيزيقية والميثولوجيا السياسية على الأدب ملموساً ، إلى درجة لاتسمح سوى للمتعصبين بإهمال آثاره .

إن تتبع الدارس لحماس بيتس لنيتشه ، أو تقصى الأثر الذى تركه بابيك على إليوت ، أو تأثير موراس على دريبو دى لاروشيل ، أو الانطباع الذى تركه شخصية سان جوست على مالرو كل ذلك منحى من مناحى الدرس الأدبى ، ولكن أن تطبق تصنيفات مثل «يمينى» أو «يسارى» على ظواهر أدبية تتجاوزها فمنحى مختلف تماما . فقد يكون مسرح العبث رجعيا فى يأسه وفوضويته ، ولكن التاريخ الأدبى قد أثبت أن الطرائق المعاصرة فى الحكم على الأعمال الفنية قد تغدو غير ملائمة مع مر الزمان . ولذلك تخالف نقاد القرن السابع عشر ، فلا نجد فى «الانتقاد الممتع للنقائص والرذائل الشائعة» مقولة مفيدة . لتقييم أصالة موليير . بوصفه كاتب مسرح كوميدى . وكذلك فإن الناقد الحديث إذا ذهب إلى أن إبسن يمثل حيرة الليبرالية ، أو أن لاسياسة أرابال سياسة يمينية ، يقحم هذا الناقد مقاييس قريبة منا أكثر مما يجب ، بحيث تجعلنا قلقين ، فتنتهى إلى مايحلو لى أن أسميه «بدعة وثاقة الصلة بالموضوع» relevance heresy،وقد أوقعت هذه البدعة سارتر فى فخ جعله يعتقد أن فلوبير غير ذى بال ، لأن ردود فعله للكوميونة commune كانت وجلة برجوازية . إن قيام الدارس بممارسة مثل هذا النوع من النقد ، على نطاق مقارن ، يؤدى به إلى الانزلاق فى نوع من التاريخ الحضارى الزائف .

٣

لقد قمت - إلى الآن - بفحص جانب المدين ، من دفتر حسابات عالم الأدب المقارن ، ولم أفعل ذلك بهدف المساجلة ، ولكن لأفسح طريق التوصل إلى ميزانية أكثر إيجابا . ولم يؤكد الأدب المقارن - بعد - مكانته بجدارة ، تحوز رضاء الجميع ، ليستطيع أن يتصرف بحرية أكبر . ويلمع اسم هارى ليفين بين الأعيان المعترف بهم فى هذا المجال . وهو جدير بهذه المكانة فقد ساعدت تصريحاته النظرية ، فضلا عن ممارساته العملية ، على أن تجعل من هذا العلم علما محترما . وتفوق الممارسات العملية الإنجاز النظرى فيما أسهم به فى سلسلة «دراسات جامعة هارفرد فى الأدب المقارن . ونجد فى كتابه **سياقات النقد**[١٢] بعض الدراسات التى تدور حول التعريف ، مثل «ما الواقعية» ، ودراسات تطبيقية مثل «دون كيخوته وموبى ديك» . وترفض المجموعة قبول الحدود المتعسفة لنطاق الأدب المقارن ؟ فلا يتسع صدر ليفين لهؤلاء الذين يستبعدون من الكتاب مقالا فى مقابلة «بلزاك وبروست» مثلا . ويوضح الأسباب المؤدية إلى موقفه فى كتابه **انعكاسات** ، وقد أضاف إليه - لتأكيد موقفه - عنوانا فرعيا «مقالات فى الأدب المقارن» . ويقول :

«نزع منهج الأدب المقارن إلى تركيز اهتمامه على العلاقات المتداخلة - التقاليد ، والحركات ، والقوى الفكرية التى تجد نهايتها المنطقية فى النسبة المجردة (-ism) - أكثر من تركيز اهتمامه على تأمل الروائع الفردية» .[١٣]

ويضيف ليفين أن السبب فى ذلك هو أن «التنوير الخاص» الذى يميز منظور عالم الأدب المقارن «ينبع من الطريقة التى ينظر بها إلى كل الآداب بوصفها عملية عضوية واحدة ، وكلاً متواتراً ومتراكماً ... وهناك مبررات للأمل فى أن الأدب المقارن يمكن أن يلقى الضوء على الجوانب الجمالية والشكلية لحرفة الأدب وأساليبها وبنيانها» . ولاشك أن هذا طموح مبرر : فالشكل الوحيد الذى يستطيع أن يثبت تفرد المدخل المقارن - كشكل من أشكال النقد الأدبى - هو المحاولة المتسقة لكشف جوهر فن الكتابة . ولابد أن يتضح من التحليل النهائى أن الشكل العضوى للأدب نفسه - إذا ما أدركناه من خلال عملياته الديناميكية والتشكيلات الناجمة عنها - هو أعظم من أى كاتب فرد . ولو كان السبب فى ذلك أن أى موضوع أدبى يدين بوجوده إلى شبكة من العلاقات . ويقف المدخل الذى يسعى إلى كشف الوسائل التى يلجأ إليها الخيال ليجدد نفسه . وإلى إلقاء الضوء على تحولات التيمات وتبديلها . يقف هذا المدخل على نقيض توليفة سبتسبورى : فالمدخل المقارن أداة وليس فرعا من النقد الفنى . كما أنه ليس تاريخا أدبيا محايدا على غرار تاريخ **أكسفورد للأدب الإنجليزى** الذى لايبارى **دليل بليكان** الأقل حيادية .

ولاتشبع الدراسات التطبيقية التى قام بها ليفين التوقعات التى أثارتها تصريحاته النظرية التى تمثل النموذج المثالى لعلم الأدب المقارن .

وتتسم طريقته الخاصة بالهدين والتحضر، وإن لم يخل الأمر من المزالق، خصوصا مزالق النوادر، ربما يقع اللوم على الحاجة إلى التسلية فى المحاضرة أو فى المقال أحيانا. يضاف إلى ذلك بعض الكتب - المفاتيح التى يتكرر ظهورها. وقد لا يكون هذا عيبا فى ذاته، ولكنه يجعل المرء يشك فى أن ليفين له أوثانه الخاصة كأى فرد آخر. إنه مغرم بالذين جاءوا بعد جويس، وكأن ذوقه يأفل فى سنة ١٩٤٠. وهذا لا يمنعنا من الإعجاب بلفتات تكمن فى لب الأدب المقارن مثل اللفتة التالية:

«كان الآخرون يستعملون منهم [الفرنسيين] المبادئ وظواهر الرق فى حين كانت العقول الأكثر صلابة تحاول أن تهرب من جمود التقاليد الخاصة بهم».

وكان ليفن يتمتع - مثله مثل ليفيس (ولن نجد سويفت فذاً فى ذكائه إذا فكرنا فى بليك) - بموهبة خاصة فى تلمس مواضع التناقض المدغم.

وهو يظهر فى أفضل صوره فى دراسة مستفيضة، مثل **بوابات هورن**[١٤]. ويتحاشى هذا الكتاب التعصب عن طريق إرساء أساس صلب فى أدب واحد. ويمثل هذا الكتاب أفضل مسح للرواية الواقعية الفرنسية، ذلك لأن الفصول التى تتناول الكتّاب الأفراد تحيط بها فصول تبرز الدلالة العامة لهؤلاء الكتاب، ولم يكن بوسع أحد سوى باحث فى الأدب المقارن أن يكتب مثلها. والنظرية التى يتبناها ليفين - ويطبقها على كتبه الخمس - هى أن الأدب نفسه مؤسسة، وأن الرواية الواقعية هى تعبير عن المجتمع البرجوازى، ونقد له وإنجاز من إنجازاته، ويجد من أمجاده العظيمة فى آن. ونرى مع ليفين - كما نرى مع جولدمان - أن أشكال الفن ذات صلة ما بنوع التغيير الاجتماعى، مما يجعل العالم «قرية كلية»، من خلال إنتاج تشابهات بين مجتمع وآخر. لقد وضعت الرواية الواقعية - التى كانت تتمتع بالحرية والانفصام النسبى عن المجتمع - مرآة أمام مجتمع الطبقة الوسطى. وبما أن الصورة لم تكن مشرقة فإنها أصبحت أداة فرضت عليه التغيير. إن المجتمعات الشمولية لا تتقبل سوى المنافقين لا النقاد، ومن المفارقة أن هؤلاء النقاد هم الذين يشرفونها.

وينزع الأدب المقارن فى أفضل أشكاله - مثل النماذج التى سبق ذكرها - إلى أن يذوب فى الأدب العام. وينطبق ذلك على كلاسيكيات هذا العلم، من مثل كتاب أورباخ[١٥] **المحاكاة Mimesis** على وجه الدقة. ويذهب أورباخ - على أساس تحليل دقيق لعدد ضئيل من النصوص - إلى أن محاكاة الواقع اليومى فى الأدب الغربى صيغت فى أسلوب كوميدى، بينما ظل الأسلوب الرفيع حكرا على الأفكار والأحاسيس. ويقول إن إنجاز بلزاك وستندال يكمن فى إدخال «الجاد»، فى الوجودية و«المأساوى» فى الواقعية. ومما له دلالته أن أورباخ - مثله مثل شبتزر - تحوّل من فقه اللغة الرومانسى إلى الدراسات الأدبية، مما مكّنهما من تجنب مدخل التاريخ الأدبى الذى تبناه الرواد الفرنسيون. وقد أدى هروب أورباخ «من أى شئ يشبه تاريخ الواقعية الأوروبية» إلى الاسترشاد بعدد ضئيل من الموتيفات، كان يختبرها على سلسلة من النصوص. وإذا ما أدركت الموتيفات إدراكا صحيحا فلابد من ظهورها فى أى نص واقعى يُختار اختيارا عشوائيا، أو - بعبارة أخرى - إذا صحّ القانون العام يصح تحققه - بالتالى - فى كل حالة فردية: ويتضح التطلع إلى نظرية للأدب فى هذا القول كل الوضوح.

ولا يشترك عدد كبير من النقاد فى هذا التطلع. ونورثروب فراى بمثابة الاستثناء لهذه القاعدة. وقد لا يُعدّ فراى نفسه عالما من علماء الأدب المقارن، لكن كتابه **تشريح النقد** يمثل أفضل أنواع النقد المقارن، إذ تمتد أمثلته عبر اتساع شاسع، يضفى على الأشياء المعروفة بعدا جديدا، كما يظهر من الملاحظة التالية:

«إن الرحلة الخيالية هى الشكل الوحيد بين القصص المتخيل التى لا تستهلك. وقد استخدم هذا القصص فى شكل قصة ذات مغزى أخلاقى فى القصيدة الموسوعية، التى تعبر التحقق النهائى لهذا النوع، وهى كوميديا دانتى».[١٦]

(ولكن لا غرابة فى أن يكون **مولوى** لبكيت مثالا آخر لهذا النوع). ومهما كان تصورنا لمفهوم النظرية فإن كتاب فراى «نظرية للأدب»، فى حين أن كتاب ويلك ووارين ليس كذلك («مدخل إلى نظرية النقد الأدبى وممارسته» قد يكون عنوانا أكثر ملاءمة للكتاب كما يعترف الكاتبان ضمنا فى مقدمتهما). وقد حاول واين س. بوث[١٧] - فى نطاق أضيق - أن يرسى «فن خطابة الرواية» معتمدا على مجموعة من الأمثلة متنوعة إلى حد يثير الإعجاب. ومما له دلالة أن الكتاب كان - فى الأصل - عملا من أعمال البحث المقارن التقليدى: رسالة دكتوراه حول تريسترام شاندى ومن سبقها فى أسلوب «الراوى الواعى» فى القصص. وكذلك يمكن القول إن الأدب المقارن إذا ما مارسه شخص ذو قدرات كبيرة يصبح أداة تفضى إلى الأدب العام.

ومن النقاط التى أثارها نورثروب فراى أن اللمحات النقدية تسير فى ركاب حركات التجديد الإبداعية مثل الرمزية. وخير ما يمثل ذلك كتاب **قلعة اكسل** لإدموند ويلسن[١٨]، وهو عبارة عن دراسة كلاسيكية لزلزال أدبى عالمى مازلنا نشعر بآثاره إلى اليوم. ويمكن أن نذكر دراسة أخرى تنتمى إلى حقل الأدب المقارن، دون أن يكون المؤلف قصد ذلك بالضرورة، وهى **العذاب الرومانسى** لماريو بـــــــراز[١٩] الذى «يتتبع التقاليد الأدبية للقسوة الجنسية والاستمتاع الهيستيرى بالرعب والإعجاب الشاذ بالجريمة» (إدموند ويلسون). وانتقل براز من كرسى الدراسات الإيطالية فى مانشستر إلى كرسى الأدب الإنجليزى فى روما، وتكاد تكون مراجعه محصورة فى المصادر الإنجليزية والفرنسية والإيطالية. ومهما يكن من أمر فكتابه يمثل نزوع الدراسات المقارنة الواضح إلى الاندماج فى تاريخ الأفكار ومن الأمثلة المهمة لهذا النزوع كتاب بول هازار **العقل الأوروبى The European Mind**[٢٠]. وهذا الاتجاه أكثر شعبية فى الدراسات المقارنة الأوروبية منه فى الدراسات المقارنة الأنجلو - أمريكية كما يتوقع المرء، فالدراسات المقارنة الأنجلو - أمريكية تشعر

بنوع من التحفظ تجاه التناول التركيبي الأيديولوجي الذى قد يعالج الأعمال التخييلية بالطريقة نفسها التى تُعالج بها الصحف والنشرات ، ويجمع بلا تمييز بين الكتاب البارزين والكتاب الثانويين بوصفهم – جميعا – تجليات لروح العصر . غير أن مثل هذه الأبحاث فى تاريخ الأفكار إذا ما قام بها علماء يتمتعون بحساسية خاصة ، مثل براز أو هازار ، قد تضئ الحركات الأدبية من الداخل ، أو تكشف عن أجيال الكتاب من خلال كشف الأفكار التى توجهها ، وإن كان الكتاب غير واعين بها . ونحن ندين إلى ماريو براز بإدراك أن السادو – مازوكية (التلذذ بالتعذيب والتعذب) هى التى تشكل كثيرا من كتابات القرن التاسع عشر.ومن المنطق – بعد تأكيد هذه الحقيقة – أن نضيف أن مثل هذه التحريات مفيدة ، وأنها تقدم – فى بعض الأحيان – عونا ذا قيمة كبيرة للدراسات الأدبية ، أكثر مما تكوّن نقدا يقوم بذاته .

ومع ذلك فهناك مجال واحد يتداخل فيه الأدب المقارن مع تاريخ الأفكار بشكل واضح ، وهذا المجال هو فحص التشكيلات الكبرى مثل الكوميدى أو التراجيدى . ولم يحظ الكوميدى بنفس الاهتمام الذى حظى به التراجيدى . وحتى إذا حدث فإن الأمر يعالج على أنه جزء من الجدية التراجيدية (فى كتب مثل كتاب ج . ل . ستاين **الكوميديا المظلمة** (١٩٦٢) J. L. Styan's **The Dark Comedy** (1962) أو كتاب وولتر كير **التراجيديا والكوميديا** (١٩٦٧) Walter Kerr و **Tragedy & Comedy** (1967) وتنزع دراسات التشكيل التراجيدى إلى النظر إليه على أنه عنصر من عناصر الوعى أكثر منه مجرد نوع أدبى ، كما يحدث فى كتاب موراى كريجر **الرؤية التراجيدية** Murray Krieger, **The Tragic Vision** (1966) أو ريمون وليمز **التراجيديا الحديثة** (١٩٦٦) **Modern Tragedy** ويحتل رأس القائمة كتاب جورج شتينير **موت التراجيديا** الذى ينتهى إلى «أن الاحتمال ضئيل جدا فى أن يكون أمام المسرح التراجيدى أى مستقبل أو حياة جديدة» . ويحاول يان كوت Jan Kott فى كتابه المثير **شكسبير معاصرنا** (١٩٦٤) – كما يدل العنوان – أن يربط بين الكاتب المسرحى العظيم وعصر المعسكرات والحكام الدكتاتوريين بين **الملك لير** و**نهاية اللعبة** . وتستخدم كل هذه الدراسات مناهج الأدب المقارن بدرجات متفاوتة لمتابعة مفاهيم تتجاوزه ، وتنتمى إلى مجال التفكير السياسى والاجتماعى أو الفلسفة الوجودية ، أكثر مما تنتمى إلى النقد الأدبى الصرف .

وأحب أن أنهى هذا المسح المختصر بالنظر إلى بعض الأمثلة المعاصرة للأدب المقارن «الخالص» . وليست هذه الأمثلة – بالضرورة – أفضل ما فى الحقل،ولكنها تمثله تمثيلا دقيقا . ويمكن أن نذكر على سبيل المثال كتاب و . ب ستانفورد W. B. Stanford **تيمة يوليسيس** (١٩٥٤) **The Ulysses Theme** (1954) . ويستخدم هذا الكتاب منهجا حديثا من مناهج الأدب المقارن يعرف باسم Stoffgeschichte (تاريخ المادة الأدبية) .

ويتتبع هذا الكتاب تحولات يوليسيس من هوميروس إلى جويس . ويوليسيس – طبقا لستانفورد – شخصية قابلة للتكيف : ففى بعض الأحيان ، يبدو الأمر كأن البطل يفرض شخصيته على المؤلف ، وفى بعض الأحيان يشكل المؤلف الخطوط العريضة التقليدية للبطل إلى أن يصبح شبيها به . ولا يدعى ستانفورد أنه قادر على تحديد كيف ولماذا تتسبب شخصية فى توليد «طاقة يُتبادل نشاطها» ، ويتقاطعها المؤلف والبطل ، ولكنه يعتقد أن نظرية يونج فى الأنماط العليا قد تقدم تفسيرا لهذه الظاهرة ، ولو تابع هذه النقطة لربما توصل إلى شئ شائق .

ويلفت جون هوللوى الأنظار فى كتابه **توسيع الآفاق فى الشعر الإنجليزى** (١٩٦٦) **Widening Horizons in English Verse** إلى الاتصال الذى غالبا ما يكون مثمرا بين تأثير الغريب الدخيل والمحلى ، فى الخلق الشعرى ، فقد تعرض الشعر الإنجليزى لقوى متعددة ، فى لحظات مختلفة من تاريخه . ومن هذه القوى الكلتية والسكسونية والاسكندنافية والإسلامية والهندية والمصرية وحضارات الشرق الأقصى . واهتمام هوللوى اهتمام عالم الأدب المقارن بالأزمة كلها ، وهو اهتمام يحاول أن يتفهم الطبيعة العامة للثقافة الأدبية والإبداع الفنى و«استمرارهما على فترات ممتدة من الزمان» .

ويثير ليون ايدل Leon Edel نقطة بسيطة ولكنها محورية فى كتابه **الرواية النفسية الحديثة** (١٩٦٤) «وهى أن روايات القرن التاسع عشر كانت تستكشف العالم الخارجى ، أما الرواية الحديثة فقد ركزت على العالم الداخلى للوعى . ويدور موضوع كتاب موريس بيبيه Maurice Beebe – **الأبراج العاجية والينابيع المقدسة** **Ivory Towers and Sacred Fountains** حول نمط من أنماط الرواية هو نمط صورة الفنان الذاتية . ويلقى بيبيه الضوء على المزاج الفنى والعملية الإبداعية والعلاقة بين الفنان والمجتمع . وذلك من خلال تأمل الفنانين لأنفسهم . وينجح بيبيه فى معالجة المقولة الأولى والأخيرة . ويذهب إلى أن الفنان يشبه القس الدنيوى الذى يأخذ دوره مأخذ الجد . ويبجل بعد حين من أجل ذلك . ولكن بيبيه – مثله مثل أى شخص آخر – لا يستطيع أن يفسر ما الذى يجعل من الفنان فنانا . ومع ذلك فإنه يحقق – شأنه فى ذلك شأن المؤلفين الآخرين الذين ذكرتهم – هدف الأدب المقارن الذى حدده هارى ليفين فى كتابه **انعكاسات** والذى يجدر ذكره بالرغم من ابتذاله . وهو أن هدف الأدب المقارن يكمن فى أن يقاوم المرء إقليميته الفطرية . وأن يصل إلى نظرة أكثر موضوعية لما يعرفه ، من خلال مقارنات ذات دلالة . بما يستطيع أن يعرفه» .

٤

ويستطيع عالم الأدب المقارن أن يجابه الاعتراضات التى تتهمه بأنه يمارس كثيرا من الأعمال لا يتقن أيا منها ، بالقول إنه يهتم بالبنيات المتواترة . وقد يستطيع الأدب المقارن – وهو أكثر المناهج

إلى الآن من حيث الانتشار والديمقراطية وعدم التحديد ، وربما البدائية فى مجال الدراسات الأدبية – أن يقلد علم اللغة البنائى ، وأن يستشف بنيات شكلية ، تبتعد فى الشبه عن الأنواع الأدبية القديمة ، بالطريقة نفسها التى تجعل النحو التحويلى غير قادر على استيعاب التصنيفات اللاتينية . وقد تظهر التراجيديا فى شكل لولب ذى حركة داخلية ، بينما تظهر الكوميديا فى شكل خط متموج مستمر . وربما تقوم قدرة الإنسان على تفسير الخبرات بطريقة ما على أساس بنائى ، وقد تنحصر ردود فعله التخييلية فى عدد متناه من التشكيلات الأساسية . وقد نستطيع أن نعزل قيمة جمالية متاحة – من جماليات التراجيديا مثلا – وأن نصنف بعض الروايات والمسرحيات والقصائد على أساس هذا المفهوم الجمالى ، مفجرين بذلك مقولة الأنواع التى كشفت منذ زمن بعيد عن عدم صلاحيتها . ولا شك أننا نجد فى الروايات مواقف نمطية تتكرر باستمرار ، مثل العملاق التائه من جارجنتوا فى باريس إلى جلليفر فى ليلليبوت ، أو شخصية «المرأة الساقطة» التى توقع بالشباب الغر فى روايات القرن التاسع عشر . ولاشك أن هناك بعض التفسيرات الاجتماعية لمثل هذه الظواهر ، مثل ترديد موضوع الصدفة الناتجة عن الزنا adultery trauma ولكن كثيراً ما نقابل بعض المواقف فى الروايات فى القرن التاسع عشر وقد تكون شديدة السذاجة – نتعرفها من خلال لقاء سابق فى مكان آخر (ينبهر الجمهور من علم البطل فى كل من بنتاجرويل Pantagruel والأحمر والأسود Scarlet and Black) . وتنبع استجابتنا الجمالية – فى جانب منها – من إشباع توقع شبه واع ، وتنبع – فى جانبها الآخر – من مفاجأة الجدة الممتعة . وهذا ما يعنيه – فيما أعتقد – إتيامبل عندما يقول إن الأدب المقارن يؤدى إلى بويطيقا مقارنة ، أى إلى إيضاح الجوهر البنائى لأى عمل أدبى . إن الأدب ينطوى على أنساق أساسية (وهناك كثير من شتات الأدلة يشير إلى هذا الاستنتاج) وينبغى أن يكون الكشف عن هذه الأنساق مطمح عالم الأدب المقارن .

القضية الجوهرية هى ، ماذا يستطيع الأدب المقارن أن يفعل ؟ وما الذى ليس هناك أمل فى تحقيقه ؟ وأحاول الأجابة عن السؤال الأول فأقول إن الأدب المقارن يستطيع أن يأمل فى إلقاء الضوء على بعض المسائل المتعلقة بالأدب ، من خلال الدراسة الواضحة والهادفة لعدد من الظواهر . إنه يستطيع – مثلا – أن يدرس الهجرات الثقافية المتبادلة ، مثل أثر الرواية الأمريكية فى الرواية الفرنسية فى سنوات مابين الحربين ، أو الظواهر العالمية مثل البوهيميات bohemias . ويمثل التفاعل بين الكتاب الأفراد محورا مهما للبحث (ويشمل ذلك – بالتأكيد – دراسة التأثير ولكنه ليس محصورا فيه) . والترجمة الخاطئة تمثل محورا ثالثا للاهتمام ؛ فقد كان المترجم عنصرا منتشرا فى سوق الحضارة ، يرى أن دوره يتمثل فى صقل خشونة النص ، طبقا لذوق جمهوره . كما أثبتت – بطرافة – دراسة روبين براور Reuben Brower أجممنون سبع مرات Seven Agammemnons . والقدر الغريب الذى لاقاه «منديل ديدمونة المنقوش بحبات الفراولة» مثال آخر لهذه الظاهرة . وقد علقت بذاكرتنا واحدة من ألمع اللاترجمات وهى نقل أوركوهارت الأعمال رابليه إلى اللغة الإنجليزية . أما اليوم فيعلى المترجم من شأن الأمانة ويضعها فوق كل اعتبار ، وينشد (إن كانت له غاية خاصة) بسط إمكانات اللغة المنقول إليها[22] (وترجمات بونفوا لشكسبير ، أو ليشمان لريلكه ، أو بكيت لأعماله الفرنسية أمثلة لتلك الظاهرة) . ولكن عالم الأدب المقارن يهتم اهتماما خاصا بخيانة الماضى ، فيعامل الترجمة على أنها «حالات اختبار قيمة أو مآسى مصغرة ، تمثل الطقوس والنزاع بين مختلف القوى اللغوية والعرقية والإيديولوجية (كليف سكوت Clive Scott) . وتظل بعض الصلات محفوظة . محنطة داخل ترجمة ما ، وهى بكل تأكيد نوع من النقد المبدع ، ومن خلال فحصها يستطيع عالم الأدب المقارن أن يمارس أسلوبه الخاص فى النقد النصى ،[23] وسوف يلاحظ أن نقل ييتس لقصيدة رونسار «عندما تصبحين عجوزا ...» وهى قصيدة رائعة فى ذاتها ، يحوّر نبرة الأصل بطريقة قاطعة

إن رونسار على ثقة من أن قصيدته ستخلّد السيدة ، ولكنه يوبخها بسبب حيائها المتعالى ، وييتس يسقط العجرفة . وعلى عكس ذلك يستغل بواند الصيغ العتيقة seek'st ليعيد ثانية المجاز الغريب للأصل . أما عن ترجمة سكوت فتزجيرالد لقصيدة رامبو «الحروف المتحركة» «Voyelles» ، فإنه يجعل الصورة الختامية التى تركها رامبو غامضة – وهى طريقة رامبو المحطية – واضحة مبتذلة :

- O L'oméga, rayon violet de ses yeux !

حرف «أو» أو ميجا ، شعاع بنفسجى من عينيها !

O equals
X-ray of her eyes; it equals sex

حرف «أو» يساوى
اكس – شعاع عينيها ، يساوى الجنس

ويترجم ريتشارد ويلبور نفاق طرطوف بنظرة يلقيها إلى الخلف على بروفروك Prufrock

But I'm no angel, nor was meant to be

ولكنى لست بملاك ولم يقدر لى أن أكون ذلك .

وفى الحالة الأولى يأخذ شاعر عظيم تيمة من شاعر عظيم آخر ، ويعيد صياغتها بطريقة خافتة . وفى الحالة الثانية ينجح ساحر بارع التعامل بالكلمات فى إنجاز حيلة فنية . أما الحالتان الثالثة والرابعة فتفرط كلتاهما فى استخدام التعبيرات العصرية . وهناك نوع آخر من التفاعل وهو تأثير فن على فن آخر : وقد أظهر بانفسكى[24] Panofsky كيف يلعب رسام دورا حيويا فى تحويل «النبرة الأخلاقية المستترة» فى القول المأثور et in Arcadia ago «وكنت أنا أيضا فى أركاديا» ، إلى «إحساس صريح بالرثاء» ، فتسبب فى إعادة تفسير تيمة من تيمات الحضارة الأوروبية . ونستطيع أن نلمس ظواهر مشابهة : فقد أشار جنبرتش Gombrich مثلا إلى وسائل

استخدمها كل من دومييه Daumier رسام الكارتون وسويفت الكاتب الساخر ، ولاحظ كالفن إفنز (٢٥) Calvin Evans أن روب جرييه يستخدم بعض تقنيات السينما فى سرد إحدى رواياته وأخيراً يستطيع الناقد أن يستعير بعض المصطلحات المأخوذة عن فن آخر كمصطلح نقدى ، مثل staffage أو zooming (فقد يقال إن فلوبير يستخدم أسلوب «الزوم» عند وصفه قصر تيتراك فى بداية قصته هيروديياس ، ولاشك أن الفنون المختلفة تؤثر بعضها فى البعض بشكل مستمر مثمر . ولقد استلهم ليزت Liszt دانتى فى تأليف موسيقاه ، وكان مالارميه وفاليرى مفتونين بالصلة الحميمة بين الرقص والشعر ، وتدين مسرحية بكيت «انتظار جودو» بالكثير للوريل وهاردى .

ويمثل التبادل المتشعب بين الأدب والأفكار مجالا خامسا للبحث . ويتضح ذلك من مثال أو اثنين : يقترح جولدمان أن يدرس تأثير الماركسية والفكر الوجودى على الكتابة الفرنسية ، وقد بيّن هبوكيبر أن رؤية بكيت لها جذور تمتد إلى ديكارت .

ولذلك فللأدب المقارن أن يأمل فى إلقاء الضوء على بعض الأشياء من خلال دراسة هذه الظواهر المتنوعة . وقد يستطيع مثلا أن يكشف عن بعض جوانب العملية الإبداعية ، خصوصا تلك التى تتعلق بتكوين العمل الفنى وتلقيحه ، عن طريق اتصاله بأعمال أخرى . وقد أشار فولفلين Wöefflin إلى أن كل صورة تدين للصور التى رسمت قبلها أكثر مما تدين للطبيعة ، وهذا أصدق ما يكون على الأعمال الأدبية ، إذ لا ينشأ شىء منها من العدم ، ولكنه ينشأ من مجموعة من الكتب ، تشبه «مكتبة بلا حوائط» على حد قول مالرو . ويتحرك عالم الأدب المقارن بحرية داخل هذه المكتبة مقتفيا خطى الفنان الذى يدرسه ، أو الحركة التى يعنى بها .

ويستطيع الأدب المقارن ـ ثانيا ـ أن يلقى الضوء على الأدب بوصفه مؤسسة ، لا (كما فعل تين) كنتاج للجنس والوسط واللحظة بل بوصفه مؤسسة قائمة فى ذاتها تنطوى على مجموعة من الإجراءات والممارسات المتطورة الخاصة بها ، والتى تستقل ـ إلى حد ما ـ عن بيئة اجتماعية معينة .

ويستطيع المنهج المقارن ـ ثالثا ـ أن يلقى الضوء على الأدب ، بوصفه ظاهرة عالمية ، ويعتبر ميلتون (على سبيل المثال) كاتبا ملحميا من بين عدد من الكتاب الملحميين الذين يعملون داخل هذا التراث . ويبحث المنهج عن الأنساق التى يمكن أن يتوصل إليها منظور أشمل ، دون الالتفات إلى صلات تاريخية واقعة : فقد تكون الموازاة بين المسرح الإليزابيثى والمسرح الكلاسيكى الصينى عملية مثمرة للغاية ، وقد يُلاحظ أنه فى الوقت الذى ينتظر صعاليك بكيت جودو Godot ينتظر ميركاديه Mercadet رأسمالى بلزاك جودو God ot ، شريكه الذى اختفى طويلا ، والذى ستنقذه عودته من الإفلاس والعار . ومادمنا لا نملك أى دليل على وجود تأثير فى هذه الحالة فإن الانتقال من الصعيد التجارى إلى الصعيد الوجودى لابد أن يكون محط اهتمام وتركيز .

تلك هى بعض الأشياء التى يستطيع الأدب المقارن أن ينجزها ولكن ما الأشياء التى لا أمل فى إنجازها ؟ لا نستطيع أن نتوقع تكشف النصوص على نحو دقيق ، سوى بعملية مقارنة بين الترجمة والأصل . والبحث المقارن لا محالة عرضى . «إن الخصوصية والسكون الداخلى ، حيث يدور عمل أدبى حول محور قيمته ، ليسا فى متناول عالم الأدب المقارن بوصفه عالما فى الأدب المقارن» (٢٦) (Frederic Will) فهذا الفرع المعرفى يتداخل تداخلا كبيرا مع تاريخ الأفكار ، ويهتم اهتماما زائدا بالحركات والتيارات وهى الأبعاد التى تتجاوز حدود العمل الفردى . إنه لا يتجاهل تفرد الفعل الأدبى ، ولكنه ينظر إليه على أنه نتاج سياق ثقافى ، سياق قد تتسع وتضيق عالميته ، ولكنه ـ دائما ـ سياق جمالى أكثر منه سياق أيديولوجى أو اجتماعى . وبالرغم من أن المنهج التكوينى كان ذا قيمة فى إرساء أسس راسخة من الوقائع فإن علماء الأدب المقارن الوضعيين أخطأوا عندما انزلقوا ـ من خلال اعتقادهم فى التسلسل الزمنى والتزامن ومسار الزمن ـ إلى الأمل المستحيل فى معرفة شاملة محتملة الحدوث . ولا نستطيع تجاهل التسلسل الزمنى بالطبع ، ولكن إذا ما أعمانا هذا التسلسل تفوتنا بعض التقابلات الدالة عبر الزمان والمكان وبعض الاختلافات المهمة . ويمكن أن نقول ، بعبارة أخرى ـ يجب أن يكون الاهتمام الرئيسى للأدب المقارن سينكرونيا (متزامنا) وليس دياكرونيا (متعاقبا) ،شكليا وليس تاريخيا . ويجب أن يركز على المستقر والمتواتر ، أى على مخزونات مشتركة نابعة من مصادر مختلفة . وخلاصة القول إن الأدب المقارن هو فرع الدراسة الأدبية الذى يعنى بالبنيات الجوهرية الكامنة وراء الظواهر الأدبية فى كل زمان ومكان ، وهكذا فهو يُعنى بكل ما هو عالمى فى أى ظاهرة أدبية خاصة . ولذلك فليس هناك ما يحدّ ـ نظريا ـ امتداد مجال البحث فيه ، إذ تقع جميع الآداب فى كل اللغات وعلاقاتها بعضها ببعض وبالفنون الأخرى داخل حيازته . إنه ينشد أن يكون بعدا من أبعاد النقد الأدبى ، هدفه النهائى أن يلقى نوعا من الضوء على ما أسماه جونبرتش «تلك البلورات ذات الأشكال المتعددة والتعقيد المعجز التى نسميها الأعمال الفنية» ، ذلك لأنه حتى الأشكال و الألوان لا تكتسب دلالتها إلا فى سياقات ثقافية إن الأدب المقارن يعالج العلاقات المتعددة الجوانب بين العمل والسياق ، محاولا السير فى طريق وسط بين الشكلية المتعسفة من جانب والتاريخية المعماة من جانب آخر . وقد قال ت . س إليوت «إن المقارنة والتحليل أدوات الناقد» . ولا ينبغى أن نتجاهل المقارنة عندما نعطى التحليل حقه .

الهوامش :

(١) René Wellek, «The Crisis of Comparative Literature», **Concepts of Criticism** 1965.

(٢) Clive Scott, **Modern Language Review**, July. 1969.

(٣) George Steiner, **Language and Silence**, 1967, pp. 27-8.

(٤) Donald Davie, **The Listener**, 5 October, 1967.

(٥) Etiemble, **Comparaison n'est pas Raison : La Crise de La Littérature Comparée**, Paris, 1963, pp. 101 - 3.

(٦) مقالة هنري ريماك في **Comparative Literature : Method and Prespective**, Newton P. Stallknecht and Horst Frenz eds., Carbondale, 1961.

(٧) Claude Pichois and André - M. Rousseau, **La Littérature Comparée**, Paris, 1967, p. 176.

(٨) David H. Malone, «**The Comparative in Comparative Literature**», **Yearbook of Comparative and General Literature III**, 1954, pp. 13 - 20.

(٩) Marius - François Guyard, **Littérature Comparée**, Paris, 1961.

(١٠) René Wellek and Austin Warren, **Theory of Literature**, 1963.

(١١) مقالة ليون أدل (Leon Edel) في **Comparative Literature : Method and Perspective.**

(١٢) Harry Levin, **Contexts of Criticism**, Cambridge, Mass., 1958.

(١٣) , **Refractions**, New York, 1966, pp. VIII, 113 - 115, 127, 220, 345.

(١٤) , **The Gates of Horn : A Study of Five French Realists**, New York, 1963, p. 471.

(١٥) Erich Auerbach, **Mimesis : The Representation of Reality in Western Literature**, New York, 1957, pp. 424, 484.

(١٦) Northrop Frye, **Anatomy of Criticism : Four Essays**, Princeton, 1967, p. 57.

(١٧) Wayne C. Booth, **The Rhetoric of Fiction**, Chicago & London, 1961.

(١٨) Edmund Wilson, **Axel's Castle : A Study in the Imaginative Literature of 1870 - 1930**, 1961, reprint. 1961.

(١٩) Mario Praz, **The Romantic Agony**, 1933, reprint, 1960.

(٢٠) Paul Hazard, **The European Mind : The Critical Years 1680 - 1715**, Paris, 1964.

(٢١) Reuben A. Brower, «Seven Agamemnons», **On Translation**, New York, 1966, pp. 173 - 95.

(٢٢) الأمثلة من كتاب

George Steiner ed., **The Penguin Book of Modern Verse Translation**, 1966, pp. 32, 68, 102, 141, 267.

(٢٣) يناقش سيمون جون ترجمة بيتس لقصيدة رونسارد بالتفصيل في كتابه

Littérature Générale et Littérature Comparée : Essai d'Orientation, Paris, 1968, pp. 110 - 18.

(٢٤) دراسة إروين بانوفسكي (Erwin Panofsky) ( ) في

Meaning in the Visual Arts : Papers in and on Art History, Garden City, N. Y., 1955, pp. 295 - 320.

(٢٥) Calvin Evans, «Cinematography and Robbe - Grillet's **Jealousy**», **Nine Essays in Modern Literature**, Donald E. Stanford ed., Baton Rouge, 1965, pp. 117 - 28.

(٢٦) Frederic Will, «Comparative Literature and the Challenge of Modern Criticism», **Yearbook of Comparative and General Literature IX**, 1960, pp. 29 - 31.

A. Owen Aldridge ed., **Comparative Literature : Matter and Method**, London, 1969.

Henry Clifford, **Comparative Literature**, 1969.

George Watson, **The Study of Literature**, 1969.

ترجمة : نجلاء الحديدي

إشكالية الأدب المقارن

كمال أبو ديب

١ -

قد لا يكون بين حقول المعرفة حقل تعرّض لما تعرّض له الأدب المقارن من التشكيك في دقة تسميته، وسلامة تحديد مجاله، وغاياته، ومناهج البحث التي يستخدمها. وإذا كانت المراحل الأولى من تبلور أي حقل معرفي قد تتميز بهذه الدرجة من الغموض والسيولة، فإن الأدب المقارن لا يتميز بذلك في مراحله الأولى فقط، بل إنه ما يزال يفرض على دارس بعد آخر أن يعيد تناول هذه الجوانب منه، ويسعى إلى جلائها.

لقد وجد رينية ويلك (Wellek)، أحد أعلام هذا الحقل، نفسه مضطرًا في زمن حديث نسبيًا إلى وصف «الأزمة طويلة المدى» التي يعاني منها الأدب المقارن، وإلى الدعوة إلى «إعادة توجيهه»[1]. وفي زمن أكثر قربا، وجد أُلريش ڤايسشتاين (Weisstein) نفسه يخصّص قسمًا من دراسة له لمناقشة هذه الجوانب الإشكالية من الأدب المقارن[2]، بل إن كاتبا آخر يكتب في عام ١٩٧٨ ليجد نفسه في هذا الموقع بالذات، على الرغم من أنه يعلن أن الأدب المقارن، على صعيد تطبيق، قد تبلور وأصبح محددًا، «واضح المعالم، ومنتجًا»[3].

١ - ١

لن أحاول في هذه التساؤلات أن أتجنب الخوض في هذا الخضمّ من المصاعب؛ بل إن غرضي هو، على النقيض من ذلك تماماً، دفع الإشكاليات إلى أبعد حدودها الممكنة نظرياً، وإبراز التناقضات المتضمَّنة في هذا الحقل المعرفي إلى درجتها القصوى؛ لأننا عن طريق ذلك فقط نستطيع أن نأمل أن نُجبَر على البحث عن صيغة أفضل، ومناهج أكثر دقة، وحقل أكثر تمايزاً، واستقلالية، وتناسقاً، وأكثر انسجاما، في الوقت نفسه، مع معطيات الحقول المعرفية الأخرى التي ترتبط به بسبب أو بآخر.

١ - ٢

اتخذ رينيه ويلك في مقالته «أزمة الأدب المقارن»، التي ظهرت للمرة الأولى في كتاب عام ١٩٦٣ موقفًا نقديًا صارمًا من الأدب المقارن، كما كان قد تجسّد في إنجازاته الدراسية حتى ذلك الوقت، متحدثًا عن الأزمة طويلة المدى التي يعاني منها هذا الحقل المعرفي. وقد حدد ويلك ملامح ثلاثة تمثل في نظره أعراض هذه الأزمة: تحديد مصطنع لكل من موضوع الدراسة ومنهج البحث؛ تصور آلي (ميكانيكي) للمنابع والتأثيرات؛ وصدور عن دوافع القومية الثقافية. ودعا إلى تغيير جذري وإعادة توجه على هذه المستويات الثلاثة جميعًا[4].

وإذا كانت هذه الاعتراضات تلتقي مع ما أنوي أن أطرحه الآن، فإن ثمة نقطة رابعة يمر بها ويلك مرورًا عابرًا، دون أن يسند لها أهمية، سأتخذ منها موقفًا أكثر صرامة، وأنسب إليها قدرًا أكبر من الأهمية. والنقطة المعنيّة هي المصطلح ذاته، والعلاقة بينه وبين

الحقل المعرفى الذى يخصصه .

حين أحدّد مجالاً معينًا من مجالات إنتاج النشاط الإنسانى ، وأميّز بعضًا من خصائصه التكوينيّة ، فإننى أكون قد قمت بأولى الخطوات التى تسمح فى النهاية بتطوير منهج لدراسته دراسة علمية دقيقة . وما دام المجال الإنتاجى غير محدد فإنه لا يمكن أن يمتلك من شروط التمايز والاستقلالية ما يجعله ظاهرة قابلة للتحليل والتفسير (والعكس صحيح) . بهذا المعنى ، ليس ثمة إمكانية الآن لتطوير منهج علمى ، يهتم بدراسة **جلوس القطط السوداء على السيارات البيضاء** ؛ والسبب فى ذلك بسيط ، لكنه أساسى معرفيًا : وهو أن أحدًا ، حتى الآن ، لم يقم بوصف جلوس القطط السوداء على السيارات البيضاء وصفًا يكفى لمنح هذا الجلوس تمايزًا وانتظامًا (وقيمة معرفية) تجعل منه ظاهرة قابلة للتحليل ، وتسمح بتطوير علم مستقل لوصفه ودراسة شروطه (فجلوس القطط السوداء لا يختلف عن جلوس القطط الحمراء ، وكون هذا الجلوس على سيارات بيضاء لا يختلف عن الجلوس على سيارات سوداء ، وهكذا ...) . على العكس من ذلك : قام عدد كبير من المراقبين والباحثين ، عبر التاريخ ، بوصف **اللغة** ، مثلا ، من حيث هى إنتاج إنسانى يمتلك من التمايز والانتظام (والقيمة المعرفية) ما يسمح بنشوء علم لدراسة خصائصه ، أُطلقِ عليه مصطلح «علم اللغة» .

ولأن اللغة ظاهرة إنسانية كونية ، يمكن أن ينشأ (أكثر من نمط) لدراسة اللغة :

١ ـ **دراسة اللغة الواحدة** باعتبارها نظامًا مغلقًا على نفسه لا علاقة له بأنظمة لغوية أخرى .

٢ ـ **دراسة أكثر من لغة واحدة** فى محاولة لكشف العلاقات الممكنة بين الأنظمة اللغوية المختلفة .

٣ ـ دراسة اللغة الواحدة باعتبارها أحد **الأنظمة** الترميزية أو (السيميائية) فى إطار الأنظمة الترميزية الأخرى . ويمكن تحديد العلاقات المشار إليها فى (٢) بأنها علاقات **تشابه أو تضاد أو مجاورة** . وسأظهر بعد قليل أن مثل هذا التحديد يؤدى إلى نشوء مناهج محددة ومتمايزة فى دراسة اللغات .

يمكن أن نسمى الفرع المعرفى الذى يتطور بالطريقة (١) علم اللغة العربية ؛ فيما نسمى الفرع المعرفى الذى يتطور بالطريقة (٢) علم اللغة أو اللغات ؛ ونسمى الفرع الذى يتطور بالطريقة (٣) علم أنظمة الترميز أو (العلاماتية) مثلاً . أما أن أميز الحقل المعرفى (٢) بمصطلح مثل **علم اللغة المقارَن** ، فإن ذلك تشويه مفهومى ، وليس خطأ اصطلاحيا فحسب ؛ إذ إن العلم نفسه لا يكون مقارنًا بأى معنى من المعانى . ليس هناك ، مثلا ، فيزياء مقارنة ولا كيمياء مقارنة . وفى أفضل الحالات يمكن أن أتحدث عن **علم مقارنة اللغات** . ما الذى يحدث حين أسمى حقلاً من حقول دراسة اللغة : **اللغة المقارَنة** ؟

وهل الفرق بين علم اللغة أو (علم مقارنة اللغات) وبين اللغة المقارنة فرق هامشى ؟

هل هو فرق فى الصيغة اللغوية يمكن لى أن أتغاضى عنه بحجة أن «الجميع يدركون وجود حذف فى هذه الصيغة» كما يقترح ويلك معلقًا على الصيغة . « Comparative Literature » ؟

مبدئيًا ، أود أن أجيب عن هذا السؤال بالنفى ؛ وسأحاول أن أظهر أن الفرق بين الصيغتين ليس هامشيًا ، بل إنه فرق عميق يلعب فيه التشوه الاصطلاحى دورًا شائكًا فى تحديد طبيعة المجال الدراسى الذى يفترض أن المصطلح يصفه فعلاً . وتبدو العملية هنا موازية للعلاقة بين اللغة والفكر فى التصور الكلاسيكى والتصور الحديث لها . فى الأول ، الفكر سابق على اللغة ، واللغة تشير إلى شىء متشكل جاهز قائم قبلها وبمعزل عنها ؛ وفى الثانى تلعب اللغة دورًا أساسيا فى **تشكيل** الفكر وإعطائه **تصوره** للوجود . مثل هذا الأمر يحدث فى القضية موضع النقاش . فالمصطلح **«اللغة المقارنة»** لا يجسّد عالما قائما بذاته ، متشكلاً قبليًا ، بخصائص محددة تحديدًا دقيقًا ، بل يسهم فى **إنتاج** عالم يكتسب خصائص تتحدّد **أصلاً بطبيعة المصطلح ودلالات مكوناته الجزئية والصيغة التى تتركب بها هذه المكونات** .

إذا كان افتراضى سليماً فى حالة مجال دراسى ذى تاريخ عريق فى العلوم الإنسانية ، وله مناهج متطورة ، ودقيقة ، وواسعة الانتشار عالمياً ، فإن هذا الافتراض سيكون أكثر سلامة فى حالة مجال دراسى جديد نسبياً ، غير واضح المعالم ، مثل الدراسة المقارنة للآداب . وسيكون الفرق فى طبيعة مجال الدراسة كما تتحدد باستخدام هذين المصطلحين فرقاً دالاً نوعياً .

الادب المقارن ، فى صيغته العربية والفرنسية والإنجليزية ، يضع مركز التصور الدراسى فى المادة الأدبية نفسها ، ولأنه يستخدم صيغة المفرد ، فإنه يخلق انطباعاً بتوحّد الهوية أو التجانس ، ويفسح المجال ليجعل مجال التركيز علاقات المشابهة المباشرة بين عمل أدبى وعمل آخر . أما لفظة «المقارن» فإنها بالضروزة تشير إلى ماينتمى إلى أصلين مختلفين يمكن أن تتم مقارنة بينهما ، إذ إن المقارنة بين الشئ ونفسه باطلة . ومن هذا التصور تنبع نظرية التأثر والتأثير باعتبارها جوهر الأدب المقارن .

وتبدأ هنا الأسئلة الكثيرة التى طرحها كثيرون حول مسوِّغات هذا النمط من الدراسة وجدواه وحدوده العلمية .

ومن الجلى أن دراسة التأثر تنتمى إلى التاريخ الثقافى ، لا إلى الدراسة النقدية للأدب من حيث هو أدب . وهى بهذه الصفة ، تنتمى إلى ما يسميه ويلك «المنهج الخارجى» فى الدراسة ، أو ما يمكن أن نسميه بمصطلح أكثر دقة ، «تناول النص فى علاقاته الخارجية» مميزين إياه عن منهج آخر يعنى بالأدبية بالدرجة الأولى هو «تناول النص فى علاقاته الداخلية» .

٦

«كل مشكلة فى النقد الأدبى هى مشكلة فى الأدب المقارن أو ببساطة ، فى الأدب نفسه» . هكذا يعبر نورثرب فراى (Frye)[٦] عن العلاقة الحميمة بين النقد وبين الأدب المقارن . من جهة أخرى ، يرى نورمن فورستر (Forester) أن المؤرخ الأدبى «ينبغى أن يكون ناقدًا من أجل أن يكون مؤرخًا»[٧]

وإذا كان الأدب المقارن وثيق الصلة بتاريخ الأدب ،[٨] ودراسة الآداب الموضعية من جهة ، وبالنقد من جهة أخرى ، فلا بد أن تخضع مناهجه لتطور مشابه للتطور الذى يحدث فى النقد الأدبى وتاريخ الأدب . ومن المدهش هنا أن التطورات الجذرية فى هذا القرن التى اشتقت منطلقاتها من النموذج اللغوى ، خصوصًا بعد تطور عمل الشكليين الروس والبنيويين لم تجد منعكسًا لها بعد فى الدراسات المقارنة ؛ فما زال الأدب المقارن حتى الآن وجهًا من وجوه الدراسات التاريخية : فهو امتداد وتعميم لتواريخ الآداب القومية المختلفة ، كما هو عند فان تيجم ،[٩] أو حلقة من حلقاتها ، أو شرط من شروط اكتمالها ؛ وهو ، بهذه الصفات جميعا ، عَرَضى ، لا يمتلك من التمايز والاستقلالية والتناسق الداخلى ما يمنحه طبيعة الحقل المعرفى المكتمل . ولا شك أن هذه الطبيعة التاريخية له استمرار للتفكير التاريخى الذى طغى فى القرن الماضى ، وإلى أواسط هذا القرن ، على دراسات الأدب العام والآداب الموضعية (القومية) . والأدب المقارن ، بهذه الصورة ، يتنامى ويتحرك على المحور التوالدى (diachronic) الذى تنامت عليه دراسة علم اللغة قبل فردينان دوسوسير (Saussure) وتنامت عليه دراسة الأسطورة قبل كلود ليفى ـ شتراوس (Lévi-Strauss) ، ودراسة الأدب قبل تطور الدراسات الشكلية والبنيوية والسيميائية . وإذا كان الآن ثابتًا أن الثورة الفعلية فى علم معاينة اللغة والأسطورة ودراستهما ، تلك التى أدت إلى ظهور اللسانيات الحديثة والأنثروبولوجيا البنيوية ، لم تكن ممكنة إلا بتجاوز التصور التاريخى للغة وللأسطورة ، فإن من المشروعية بمكان أن نقدم أطروحة جديدة تقول : إن تحقيق ثورة نوعية فى دراسات الأدب المقارن مشروط بإنجاز هذا الانقلاب التصورى ـ المفهومى ـ فى معاينة الأدب المقارن ، ونقله من حركته على المحور التوالدى لموضعته على المحور التزامنى (synchronic) والاستناد فى هذه الحركة إلى المعطيات التى حققتها الدراسات الإنسانية الأخرى باتخاذ النموذج اللغوى مثالاً لها فى التحليل والوصف والتفسير .

وأول ما يعنيه هذا الانقلاب المفهومى هو أن نتصوّر الأدب نظامًا من العلاقات ؛ نظامًا يمتلك تناسقه الداخلى ويوجد فى لحظة زمنية واحدة عبر المكان ، ويترسب فى مجموع من الشرائح التزامنية التى تتنامى بصفتها الكلية ، لا من حيث هى جزئيات مقيدة تاريخيًا بسياقها الضيّق . ويبقى علينا فى هذه الحالة أن نفسِّر التفاوت فى مستويات هذا النظام الكلى ، لكن هذه المشكلة النظرية تقع خارج إطار البحث الحالى ، وتتطلب مزيدًا من الدراسات النظرية الدقيقة لاكتناه الإشكالية التى تنشأ من بروزها .

وما يعنيه هذا الانقلاب أيضا هو أن دراسة الأدب المقارن ينبغى أن تنبع أصلا من التمييز بين الظاهرة الأدبية وشروط دراستها ، وبين ما هو خارجى على الظاهرة الأدبية وشروط دراسته أى أن تعتمد إدخال المفهوم الذى بلورته الدراسات اللغوية ، وهو مفهوم الأدبية ، ليحتل المركز من دراسات الأدب المقارن .

وإذ نضع هذا المفهوم فى المركز ، يقتضى تحقيق التناسق الداخلى للحقل عزل مجموعة من الإمكانات البحثية والتصورات النظرية عن مجال الدراسة فيه . وهذه الإمكانات هى كل ما يرتبط بما يتجاوز الأدبية (extra-literary) أو يقع خارجها . ومن ذلك التأثر والتأثير ، صورة شعب فى أدب شعب آخر ، شهرة المؤلف ...الخ ... لأنها جميعًا لا تُعنى . أصلاً . بالأدبية . بل تنضوى تحت لواء التاريخ الثقافى . وعلم الاجتماع الأدبى . وتاريخ الأفكار . وسيشكل مثل هذا التحول من التوالد إلى التزامن ثورة نوعية ؛ لأنه يعنى قلب تصوراتنا عن طبيعة الإنتاج الذى نتحدث عنه : «الأدب المقارن» . والانتقال من التركيز على المادة المدروسة «الأدب» إلى التركيز على منهج الدراسة «العلم» .

بهذه الصورة . يصبح المجال التصورى تعبيرًا عن علاقة محدّدة بين نتاج لغوى قابل للدراسة هو الأدب . وبين علم يمتلك المناهج التى تسمح بالقيام بهذه الدراسة هو علم الأدب . والنتاج اللغوى الأدبى . ذو وجود موضوعى مستقل عن نشوء علم لدراسته . وبهذه الصورة يلغى التأكيد القائم على تنوّع المادة لغويًا أو جغرافيًا . ليصبح الأدب فى كل لحظات وجوده هذا النتاج القابل للدراسة . وهذه النقلة هى نقلة من الأدب المقارن إلى علم للأدب . أو ما يسميه فان تيجم وويلك وآخرون «الأدب العام»[١٠] . وهى نقلة تفترض مزيدًا من البحث لتحديد هذا العلم ، ومكوناته ، ومجاله . وغاياته ، ومناهج البحث فيه . أما كون المادة المدروسة تنتمى إلى :

١ ـ لغات مختلفة .
٢ ـ مراحل تاريخية مختلفة ضمن أدب اللغة الواحدة .
٣ ـ مناطق جغرافية مختلفة .
٤ ـ قوميات مختلفة .

فإنه أمر ذو نتائج علمية خطيرة على صعيد محدد ، هو صعيد السلامة النظرية للنتائج التى نصل إليها . أى أن الفرق بين مادة تنتمى إلى لغة واحدة ومادة تنتمى إلى لغات متعددة هو فرق فى الطبيعة الجزئية أو الشمولية للنتائج بالدرجة الأولى . وتعود هذه النقطة إلى تصور نتائج كونية فى مقابل النتائج الموضعية التى تصل إليها دراسة المادة التى تنتمى إلى أدب لغة واحدة مثلا .

وفى هذا المنظور ، تلغى من دراسة الآداب دراسة مقارنة مشكلة التأثر والتأثير والأبعاد القومية . والاستعلاء أو النقص ـ الحضارى أو العرقى ، التى تصدر عنها هذه المشكلة أصلا . كما تُلغى منها أيضا دوافع نبيلة دون شك (مثل النزوع إلى تجاوز العصبيات القومية الضيقة والوصول إلى إنسانية جديدة) لكنها خارجة على الأدب فى طبيعته المتميزة .

٧

أشرت فى فقرة سابقة إلى أن العلاقات بين الآداب التى يمكن تصورها على المحور التزامنى هى علاقات المشابهة والتضاد والمجاورة. وهذه العلاقات أساسية على مستوى تصورى إنسانى عميق. ويبدو أنها تتحكم فى علاقة الإنسان بالوجود عامة. وقد استخدمت فى دراسة الأدب أو ظواهر أدبية محددة، فقد استخدم عبد القاهر الجرجانى التشابه والمجاورة والكناية فى تحليل الصورة الشعرية من جوانبها المتعددة[١١]، كما استخدم ياكوبسن علاقتى التشابه والمجاورة فى تحليله لظاهرة الـ (aphasia)، ثم نقل ذلك إلى المستوى الأدبى فميَّز بين أنماط أدبية تقوم على التشابه (الاستعارة) وأنماط تقوم على التجاور (المجاز المرسل الذى علاقته غير المشابهة). ثم حاول أن يصف الأساليب الأدبية المختلفة من هذا المنظور مميزًا، مثلاً، بين الرمزية (الاستعارة)، والواقعية (المجاز غير الاستعارى)[١٢].

إذ نستخدم هذه العلاقات فى تصور مجال الدراسة المقارنة للأدب، يمكن أن نرى بوضوح أن معظم دراسات الأدب المقارن حتى الآن (والعربية منها بشكل خاص) تمَّت ضمن إطار المجاورة بمعناها المكانى والزمانى؛ فهذه الدراسات تتتبَّع موقع أدب من أدب آخر عن طريق المجاورة، بتقصى عملية التأثر والتأثير بينهما. لكنها، فى الوقت نفسه، تعتمد فى التحليل الموضعى الذى تبنى عليه الحكم بالتأثر أو التأثير على التكرار أو المشابهة الجزئية. وبهذا التصور، فهى ذات بعد تاريخى صرف يشبه نظرية الانتشار التأثيرى فى دراسة الأسطورة واللغة قبل لڤى ـ شتراوس وسوسير كما ذكر سابقًا.

٨

بنقل مفهوم الدراسة المقارنة للآداب إلى المحور التزامنى (Synchronistic) يمكن أن نتصور الأدب (الآداب) نظامًا مغلقًا ذا مكونات، تشكل علامات (signs)، تنشأ عن دخولها فى شبكة من العلاقات، بنية كلية. وتكون وظيفة الدراسة المقارنة تحليل هذا النظام واكتشاف مكوناته والعلاقات القائمة بينها، أولاً، ثم ربطه بأنظمة سيميائية أخرى ضمن الثقافة، وبالبنى الاقتصادية والاجتماعية والفكرية القائمة فى المجتمع الواحد، ثم فى مجتمعات متعددة. وبإحداث مثل هذه النقلة أيضًا، فإن إمكانية نظرية مثيرة تبرز، هى إمكانية وصف الأدب فى إطار مفهومى سوسير (اللغة / الكلام langue/parole)[١٣]، حيث يمثل الأدب (أى المنتاج اللغوى المحدد بهذه الصفة فى عدد لا نهائى نظريًا من اللغات) اللغة، ويمثل النص الأدبى المنتج، ثم النتاج الأدبى ضمن اللغة أو القومية أو البيئة الواحدة، الكلام. وبهذا التصور، تكون ثمة نقطة انطلاق أساسية يعتبر فيها الأدب (العام؟) نظاماً نظرياً لا متحققاً يشتق منه، على مستوى التنفيذ وفى صورة الكلام، النص الأدبى ـ النتاجُ الموضعى المتحقق فعلاً. وبمتابعة هذا التصور، يبدو جلياً أن العلاقات القائمة ضمن الأدب ليست من نمط واحد، بل إنها لتتخذ الأشكال نفسها التى تتخذها العلاقات القائمة ضمن الثنائية اللغة / الكلام مطبَّقَة على علم اللغة نفسه. ويفتح مثل هذا التصور آماداً جديدة للدراسة المقارنة للأدب تستحق الاكتناه وتطوير المناهج القادرة على القيام به. وليس من غرضى هنا أن أتابع هذه الإمكانات النظرية، بل أن أشير إلى الانقلاب المفهومى نفسه الذى يخلقها، وأن أؤكد، بالتحديد، العلاقات الثلاث التى يسمح باكتناهها وضع الأدب على مستوى وجودى واحد، وهى التشابه، والتضاد، والمجاورة.

ويشكل إدخال علاقة التضاد، بشكل خاص، ضمن مجال الدراسة تطورًا نظريًا مهاً؛ ذلك أن الدراسة المقارنة عملت حتى الآن ضمن إطار التشابه، فهى تتقصَّى التشابه القائم بين آداب لغات مختلفة، وتبنى عليه نتائج ذات طابع تاريخى. ويتمثل هذا الإصرار على دور تقصى المشابهة فى إعطاء الأدب المقارن هويّته حتى فى أحدث الدراسات المعاصرة للموضوع: إن أُلريش ڤايسشتاين، مثلا يؤكد، عام ١٩٧٣، أن غرض الدراسة المقارنة هو «اكتشاف تشابه» بين الآداب المدروسة؛ ومن هنا فإن الدراسة لا يمكن أن تقود إلى النتائج التى يتوخاها هو منها إلا إذا تناولت موضوعات «ضمن الحضارة الواحدة»... حيث يمكن للمرء أن يجد العناصر المشتركة لتقاليد واعية أو غير واعية فى الفكر، والشعور، والخيال[١٤]. وينعكس هذا الإصرار على التشابه فى المصطلح الذى يوسم به الأدب المقارن فى بعض اللغات، حيث يقصد به «تاريخ الأدب المتشابه أو التشبيهى»[١٥]. وقد يكون التركيز على التشابه سمة مميزة للعقل الإنسانى فى مراحل سابقة على الحداثة. أما إدراك التضاد وتأكيد جذريته فى التصور الإنسانى للوجود فهو سمة للحداثة. ومن الجلى أن الدراسات الكلاسيكية بالغت فى تتبعها للتشابه، بحيث ميزت فصلاً فكرية ولغوية عدة على أساس من هذه العلاقة فقط (فالتشبيه، والاستعارة، والرمز، بكل أبعادها اعتبرت نابعة أصلاً من علاقة التشابه). ولقد كان النقد العربى متميزًا، جزئيًا، بسبب التركيز الذى قام به على علاقة التضاد (اعتبار الطباق أحد العناصر الخمسة للبديع عند ابن المعتز، وأحد ثلاثة عناصر عند الآمدى مثلاً). لكن مفهوم الطباق ظل لفظيًا بشكل عام ولم يتوسع إلا بصفة جزئية ليشمل المقابلة، أحيانًا، على صعيد التعبير الجزئى ضمن البيت الشعرى الواحد. أما بالمعنى الذى يستخدم به التضاد هنا فإنه ينتمى إلى كل ما يمكن أن يندرج تحت تعبير الثنائيات الضدية، وكل مظاهر التمايز الضدى الأخرى، بدءًا من صعيد اللفظة أو العبارة المفردة، وانتهاء بصعيد التصور الشامل الذى يرتكز عليه عمل أدبى تام، والبنية اللغوية التى يتجسد فيها.

هكذا يمكن أن يدرس فى آداب مختلفة مكون أدبى واحد قد يُميَّز أصلاً على صعيد أدب لغة واحدة، ويكون غرض الدراسة فى النهاية الوصول إلى شعريات جديدة، لا للشعر وحده، بل للنثر أيضًا: للرواية، والقصة، والمسرحية، وللأجناس الأدبية الأخرى. كما يمكن، من هذا المنظور، طرح مفهوم البنية على صعيد المضمون الشعرى بحثًا عن هواجس أساسية فى المعاينة الأدبية للوجود[١٦]. وسأقدم فيما يلى أربعة نماذج لما يمكن تحقيقه بمثل هذا التصور للدراسة المقارنة.

٩ ـ علاقات التشابه والتضاد

في دراسة بالإنجليزية لنظرية الصورة الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني[١٧] ، حاولت أن أضع عمل الجرجاني ضمن نظام نقدي كلي توجد فيه . على مستوى تزامني . النظريات النقدية المعروفة اليوم في العالم . ورغم صعوبة مثل هذا العمل ، وخطورة إهمال البعد التاريخي للظواهر المدروسة فيه ، فقد أدى إلى نتيجتين مهمتين :

أولاهما تتعلق بتصور الاستعارة في النقد العربي والـ (metaphor) في النقد الغربي ، ابتداء من أرسطو ، **وثانيتهما تتعلق** بتصور طبيعة علاقات المشابهة التي يمكن أن يكتشفها الشعر بين مكونات الوجود المختلفة ، في هذين التراثين النقديين .

أما النقطة الأولى فإنها تبرز أهمية تتبع علاقات التمايز والتضاد في الدراسات المقارنة ، لأنها تجلو حقيقة أساسية ؛ هي أن التصور النقدي الغربي للاستعارة ظل مضطربًا ، مفتقرًا إلى الدقة والانسجام ، حتى بعد ظهور عمل ريتشاردز ونظريته المعروفة في الاستعارة[١٨] . ذلك أن هذا التصور يخلط باستمرار بين قضيتين : كون الاستعارة تقوم على المشابهة ، وعلى الإبدال اللغوي (substitution) من جهة ، وكونها تشبيهًا مختزلاً من جهة أخرى ؛ فهو من جهة يقول إن الاستعارة تقوم على المشابهة والإبدال اللغوي («جاء أسد» ، والمقصود زيد) . ومن جهة أخرى يعتبر الصيغة المعروفة بالـ (copula) مجسدة للاستعارة : (زيد أسد) .

أما في النقد العربي ، فقد حُلّت هذه الإشكالية في وقت مبكر جدًا ؛ ثم جاء الجرجاني ليعطيها صيغة نظرية باهرة تجعل التمييز بين «زيد أسد» وبين الاستعارة شرطًا أساسيًا لإدراك طبيعة الاستعارة . فما دامت الاستعارة تقوم على **الإبدال** ، فإن «زيد أسد» ليست استعارة ؛ ومادامت الاستعارة تنشأ أصلا من درجة حادة من وعي المشابهة ، بحيث يتوحد الطرفان فيها في الوعي ، فيتمّ الإبدال اللغوي تجسيدا لهذا التوحد الانفعالي ـ الخيالي ، فإن «زيدٌ أسدٌ» ليست استعارة ، لأن كلا الطرفين فيها حاضر في الوعي واللغة[١٩] .

إن مثل هذا العمل في الصميم من التصور الذي أطرحه للدراسات الأدبية المقارنة ، ومع أنني لن أتكهن هنا بقيمة النتائج التي يمكن أن يجلوها ، إذ إن هذه النتائج ترتبط بمنظور المعاينة الذي يستخدمه الدارس ، فإن إحدى هذه النتائج تتعلق بالتصور الإنساني نفسه للوجود وللعمليات الفكرية ، والظواهر اللغوية ، وبسيادة المنهجية الدقيقة أو عدم سيادتها في الثقافة . لكن هذه النتائج لاعلاقة لها بمفهوم التأثر والتأثير ، أو بالادعاء الشوفيني القومي أو ما أسماه ويلك : **نظام الأرصدة والديون بين الثقافات**[٢٠] . أخيرًا ، لاتقوم هذه الدراسة على تتبع التكرار أو التشابه الجزئي بين الظواهر في الثقافات ، بل تهتم بالمغايرة والتمايز حين يبرزان ، وتتقصّاهما إلى أبعد درجة ممكنة ، واضعة المادة الأدبية على مستوى تزامني ، دون أن تسمح للتفاوت الزمني على المحور التوالدي بإلغاء مشروعية المقارنة أو التقليل من جدواها .

أما النقطة الثانية ، فقد أبرزت ظاهرة عميقة الأهمية : **هي أن** الجرجاني تصور علاقات المشابهة الممكنة بين الأشياء من **نمطين** فقط : الأول يقع «في الصفة نفسها» . والثاني يقع في «**مقتضى** للصفة وحكم لها» . ومثل الأول القول «شعرها كالليل» ، حيث يقع الشبه في الصفة نفسها : «**السواد**» الموجود **فعلاً في كلا** الشيئين . أما مثل الثاني فهو القول «كلامها كالعسل في الحلاوة» ، ذلك أن الحلاوة التي توجد في العسل لا توجد في الكلام ، إلا أن الشبه يقع في مقتضى لحلاوة العسل والكلام وحكم لها : **هو ما تتركه في نفس المتلقي من أثر**[٢١] .

ولقد أظهر تتبع النظريات النقدية الأوروبية أنّ هذا التصور لعلاقات المشابهة جذري الأهمية في المدارس الأدبية المختلفة ، وفي تاريخ الأدب . وقد برز جليا أن التصور الكلاسيكي يركز بصورة مطلقة تقريبًا على المشابهة التي تقع في الصفة نفسها ، وأن الصورة الرومانسية . ثم الرمزية ، انطلقتا جوهريًا من تتبع المشابهة لا في الصفة نفسها ، بل في حكم لها ومقتضى . ويمكن في الواقع وصف العلاقة بين الكلاسيكية والرمزية في إطار طبيعة الصورة الشعرية فيهما ، وطبيعة علاقات المشابهة التي تتقصاها كل منهما في الوجود . ومن هذا المنظور ، بدا جليًا أيضًا أن المدرسة الصورية (Imagist) دفعت بالتصور الكلاسيكي إلى ذروته ، محيلة الصورة باستمرار إلى صورة فيزيائية ، تقوم على علاقات مشابهة من النمط الأول ، أي المشابهة في الصفة ذاتها ، فيما دفعت الرمزية بالتصور الثاني إلى ذروته ليصل ، لدى بودلير أولاً ، إلى نظرية التراسلات (Correspondances) التي تشكل جوهر التصور الرمزي للوجود[٢٢] .

بين النتائج المهمة التي تبرز هنا أسئلة تطرح نفسها بحدة ، تتعلق لا بالعمل الأدبي فقط ، بل بالبنى الثقافية العامة ، أهمها : ما العوامل التي سمحت بتطور الرمزية في الفكر الأوروبي ومنعت مثل هذا التطور في الفكر العربي ، رغم أن الأسس التصورية والنقدية كانت قد تجلّت في هذا الفكر بشكل نظري متطور ؟

لقد جاءت النتائج التي عرضتها هنا في مقاطع قليلة حصيلة عمل متقصٍّ امتد على سنوات عدة . وليس غرضي الآن أن أقيّم أهميتها أو أن أنسب لها أهمية ما ، لكنها في تصوري أكثر جذرية بكثير من النتائج التي تبرزها دراسات التأثر والتأثير التي سادت الأدب المقارن والتي ما تزال المضمون الوحيد للأدب المقارن في العالم العربي . فلا يبدو لي شيئا عظيم الأهمية ، في دراسة الأدب ، أن أعرف أن تي . إس . إليوت أثر على الشعر العربي الحديث ، لأن مثل هذه النتيجة ليست أدبية أو شعرية على الإطلاق ، بل تنتمي إلى تاريخ العلاقات الحضارية والثقافية بشكل خاص . وليس ثمة شك بأن هذه العلاقات مهمة ، لكن ما يعنيني منها هو : ما الذي يجعل عمل شاعر مثل إليوت قابلاً للتأثير أصلاً في الشعر العربي الحديث ؟ ما المرحلة الزمنية التي تم فيها هذا التأثير ؟ لماذا لم يحدث هذا التأثير فور معرفة إليوت . ثم جاءت فترة محددة جدًا بدا فيها هذا التأثير واضحاً

وعميقاً ؟ كيف نفسر هذه الظاهرة تفسيرا بنيوياً ، أى ضمن البنية السياسية ، الفكرية الثقافية العربية بين ١٩٤٠ ـ ١٩٨٠ ؟ وحين أعرف ذلك ، فإننى سأنسبه إلى مكانه من التاريخ الثقافى ، وأحاول اكتشاف السبل التى تفيدنى بها هذه المعرفة فى دراسة الشعرية ومكوناتها فى الكتابة العربية المعاصرة . أى أننى أحوّل هذه المعرفة إلى معرفة أدبية قبل أن أستطيع تقبلها فى إطار الدراسة المقارنة للأدب ، أو استخدامها فى وصف البنية الثقافية العربية وتطورها الداخلى . ثمة جانب أخير يجعل أهمية المعرفة التى أصلها فى ذاتها هامشية ، (أقصد معرفة أن إليوت مثلاً أثر فى الشعر العربى الحديث) . إن التأثير الثقافى ، والأدبى ، هو قطعاً ، جزء من تأثير بنيوى كلى تمارسه ثقافة على ثقافة ، وبهذا المعنى لا يمكن أن يدرس معزولاً ، أولا ، ومعرفته تحصيل حاصل، ثانياً . ذلك أن التأثير الثقافى متوقع فى الشروط التى يتم فيها تأثير حضارى عام . وقيمة معرفتى بأن إليوت أثّر على الشعر العربى الحديث محدودة جداً مادمت أعرف أصلاً أن الحضارة الغربية أثرت على الحضارة العربية تأثيراً شاملاً . المعرفة الأدبية هنا تصبح تحصيلاً لحاصل ، وليست لها من قيمة إلا فى سياق شوقينى يقول : إن الأدب هو أقل ما يمكن أن يؤثر عليه، لأنه أكثر الأشياء خصوصية بالنسبة لأمة من الأمم . ومثل هذا المنظور الضيق ليس بذى أهمية فعلية فى معاينة الثقافات . ولا يشكل النموذج المعروف لتأثير الثقافة اليونانية على الثقافة العربية ، حيث برز التأثير فى الفكر والفلسفة والعلوم أكثر مما برز فى الشعر ، مثلاً ، حجة مقلقة فى هذا السياق لأكثر من سبب : أولها أننا حتى الآن لا نملك من الدراسات ما يكفى لتقرير حدوث مثل هذا التأثير فى الأدب أو نفيه ، وثانيها أن الشروط التاريخية التى تم فيها التأثير اليونانى شروط موضعية ولا تمتلك بالتالى القدرة على الانسحاب على تاريخ العلاقات الثقافية بين الأمم فى كل زمان ومكان .

فى دراسته لتركيب الحكاية الخرافية ، قام ڤلاديمير بروب (Propp) بعمل منهجى متميِّز[٢٣] ، فقد اختار مائة حكاية وحللها فى ضوء مفهوم دقيق للبنية ، محدداً تركيب الحكاية بعدد من الوظائف المميزة (functions) . والوظيفة فى تحديده هى « فعلٌ لشخصية من الشخصيات ، يحدد من وجهة نظر دلالته وأهميته بالنسبة لمسار الحدث . »[٢٤]

بعد تحليل الحكايات المائة على هذا الأساس ، وصل بروب إلى نتائج عميقة الأهمية :

١ ـ أن العدد الأقصى للوظائف الممكنة ضمن بنية الحكاية المجردة محدود ، وأنه عادة لا يزيد على ٣١ وظيفة .

٢ ـ أن عدد الوظائف متغير من حكاية إلى حكاية .

٣ ـ أن ترتيب الوظائف غير متغير .

يقوم عمل بروب على تحليل مادة روسية فقط . لكن الإمكانات النظرية له من الرحابة بحيث إنه يستحق أن يعتبر نموذجاً نظريا يدعو إلى القيام بدراسات مقارنة فى الحكاية الخرافية فى ثقافات مختلفة . ومع أن مثل هذه الدراسات قد لا تنطوى على معطيات تتعلق بعملية التأثر والتأثير ، فإن أهميتها ستكون جذرية على صعيد أكثر غورا ، هو صعيد بنية العقل الإنسانى نفسه ، وتعامل الإنسان مع الوجود ، واللغة ، مع الطبيعة والماوراء ، مع المجتمع والآخر .. الخ .. ومن الجلى أن مثل هذه الدراسات ستكون فى الصميم من الأدب المقارن ، حتى فى الغياب المطلق لأى علاقات تاريخية بين الثقافات المدروسة .

لقد أظهرت الدراسات المبدئية التى قمت بها مع طلبتى على الحكاية فى الأردن وسوريا ، مثلاً ، أن نتائج بروب سليمة وذات انطباق يتعدى إمكانية التأثر والتأثير والعلاقات التاريخية بين المناطق العربية المدروسة وبين روسيا . بيد أن الأهمية الفعلية لمثل هذه الدراسات تكمن فى إمكانية انسحابها من مجال الحكاية الخرافية إلى مجال « التعبير » أو الأنظمة السيميائية فى الفنون الشعبية كلها ، وفى الطقوس ، والأساطير ، والغناء، بحيث تخلق ، فى النهاية ، إمكانات حقيقية لاكتشاف البنى الأساسية فى الثقافة على أعمق مستوياتها تشكّلاً .

لكنّ ثمة مجالاً آخر للدراسة المقارنة ينبع من مشروع بروب هو محاولة إنتاج تركيب مورفولوجى للمضمون السردى فى الجنس الأدبى الواحد ، وتمثل محاولة جورج بولتى (Polti) لتحليل المواقف الاحتدامية (الدرامية) ثم حصرها بـ ٣٦ موقفاً[٢٥] ، نمطاً من الأنماط الممكنة فى مثل هذا التناول .

فى دراسة مبدئية للإيقاع الشعرى ، طرحت مفهوما لعلم الإيقاع المقارن[٢٦] ، لا يدور ضمن إطار التأثر والتأثير ، بل ضمن إطار اكتشاف بنية إيقاعية كلية يشتق منها الإيقاع فى لغات مختلفة : من اليونانية ، إلى العربية ، ثم اللغات الأوروبية الحديثة .

وقد أمكن القيام بهذا العمل من طرح تصور للإيقاع باعتباره يمكن أن ينشأ من علاقات مختلفة تقوم بين مكونات إيقاعية محدودة جداً : عبرت عنها بالرمزين (S/L) ، إما أن يتكرر كل منها مفرداً ، أو يتركب العنصران فى صور أبسطها (SL) و (LS) . يمكن لنظام إيقاعى أن ينشأ بتكرار الوحدة (SL) عدداً من المرات ، أو بتكرار (LS) عدداً من المرات، أو بتناوبهما بانتظام (SL/LS/SL/LS) أو بتبادل إحداهما مع (SSL) أو مع (LSS) ..... وهكذا، وبهذه الطريقة أمكن وصف الإيقاع اليونانى ، مثلاً ، بأنه يعتمد على طريقة واحدة غالبة فى تشكيل البحور الشعرية ، بينما يعتمد الإيقاع العربى على ثلاث طرق . ومن هنا تعقيد النظام الإيقاعى العربى وغناه .

ولا تقتصر أهمية اكتشاف هذه الخصائص على وصف واقع إيقاعى ، بل إنها تتعدى ذلك إلى الوصول إلى إمكانية تفسير اتجاهات التطور الممكنة فى الإيقاع، والشروط التى تحكم هذا التطور حين يحدث ، والتى تعوق حدوثه حين لا يحدث .

١٠

يشير ويلك ، فى مقالته المذكورة فى بداية هذه الدراسة ، إلى إمكانية سلبية يرى أنها قد تكون وقفت عائقاً دون نمو مفهوم الأدب العام ، خصوصا فى الإنجليزية . هى أن هذا المفهوم ما يزال يثير فى

الذهن الدلالات الضمنية القديمة التى كان يحملها : وهى الإشارة إلى الشعريات والنظرية[٢٧] . ويتمنى ويلك أن نكون قادرين على الحديث عن دراسة الأدب أو البحث الأدبى،وأن يكون هناك أساتذة للأدب ، كما أن هنا أساتذة للفلسفة،بدلاً من وجود أساتذة للأدب الإنجليزى أو الفرنسى أو الأميركى مثلاً . ولا شك أن ثمة إمكانية لأن تؤدى دراسة الأدب العام إلى الشعريات والنظرية . بيد أن مثل هذه الإمكانية تنقلب فى التصور الذى أطرحه هنا للدراسات الأدبية المقارنة من عنصر سلبى يُخشى منه إلى عنصر إيجابى ، إذ يصبح البحث عن شعريات ، وعن صيغ نظرية لدراسة الأدب أحد الغايات الرئيسية للدراسة المقارنة .[٢٨] ويمكن لهذا المسار أن يؤدى ، فى النهاية ، إلى تجاوز النظريات التى توضع فى صيغة علمية لكنها لا تقوم فى الواقع إلا على عمل تحليلى جزئى فى أدب لغة واحدة . ولعل ذلك أن يكون طابعاً أساسياً من طوابع اللسانيات المعاصرة،والمناهج النقدية التى تستند إلى معطيات اللسانيات فى فرنسا والولايات المتحدة والإتحاد السوفيتى بشكل خاص .

ويبدو أن ثمة تناقضاً أساسياً بين المنطلقات النظرية لهذه الاتجاهات ، والنتائج التى نصلها ؛ لأن المنطلقات تمتلك دائماً صيغة نظرية مطلقة ، أما النتائج فإنها عادة ترتبط بلغة واحدة أو بأدب لغة واحدة . ومن هذا المنظور ، تبدو محاولات تودوروف لتأسيس شعريات (Poetics)جديدة بالاستناد إلى النموذج اللغوى مشروخة داخلياً . ولا يمكن لهذا الشرخ أن يلتئم إلا إذا قامت دراسات مقارنة فى لغات أخرى وآدابها،تمتحن النتائج النظرية وتصوغها فى ضوء معطيات التحليل الدقيق لهذه اللغات والآداب . يحدد تودوروف . مثلاً . الشعريات (منطلقا من عبارة فاليرى : «إن الأدب هو . ولا يمكن أن يكون شيئاً آخر غير [ذلك] تمط من التمديد والتطبيق لخصائص معينة للغة») بأنها تهدف لا إلى دراسة الشعر أو الأدب . بل «الشعرية والأدبية» . ويفصِّل ذلك بقوله إن العمل الأدبى الفرد ليس هدفاً نهائياً للشعريات ، وإذا كانت الشعريات تتوقف عند عمل دون آخر . فلأن ذلك العمل يجلو بطريقة أكثر تميزاً خصائص الإنشاء الأدبى . ثم يصل إلى صيغة نهائية تقول :

«إن الشعريات ينبغى أن تدرس لا الأشكال الأدبية القائمة فعلاً . بل، بادئة من هذه الأشكال . مجموعةً من الأشكال الممكنة : ما يمكن للأدب أن يكون ، لا ما هو هو بالفعل»[٢٩]
وحين يفعل تودوروف ذلك ، فإنه يتحدث بصيغة إطلاقية عن الأدب والأعمال الأدبية . لكنه فى الواقع التطبيقى يحصر تحليله للأعمال الأدبية ضمن إطار ضيق جداً . ومن أجل أن تكون لصيغته النظرية قيمة علمية نهائية فإن الأعمال الأدبية ، القائمة والممكنة ، يجب أن توصف ويتكهن بها على صعيد رحب تزامنياً وتوالدياً . صعيد لا يحدُّه أدب لغة واحدة أو لغتين . وإضافة ، إذا كان الأدب امتداداً لخصائص معينة للغة ، فإن الخلاف فى خصائص اللغات يعنى بالضرورة خلافا فى النتاج الأدبى ؛ ووظيفة الدراسة المقارنة هى أن تكتنه الاحتمالات الكامنة فى تعدد اللغات،ومدى اشتراكها أو اختلافها فى خصائصها الأساسية ، ثم أن تبحث منهجيا عن الطرق التى تتجسد بها الخلافات (حين توجد) فى النتاج الأدبى نفسه .

فى مثل هذا التصور ، ليس ثمة من خشية ، كما قلت ، فى ترابط الدراسة المقارنة بالشعريات وبالنظرية . لكن هذا ، فى الوقت نفسه ، لا يعنى حصر الدراسة المقارنة بهذين المجالين . فالشعريات ينبغى أن تكون أحد مسارات الدراسة المقارنة ، وفرعاً منضوياً تحتها ، وبذلك ينفتح المجال أمام عدد لا نهائى نظرياً من المسارات النقدية ، أو الفروع المنضوية ، لتلتئم تحت مفهوم الدراسة المقارنة للأدب . وضمن هذا التصور تكون علاقة النقد المقارن بالشعريات أكثر إيجابية من علاقة النقد بالشعريات كما تتمثل لدى تودوروف الذى يقول : «إن الشعريات هى فى آن واحد أقل وأكثر مطالب من النقد : فهى لا تدعى أنها تسمى معنى عمل أدبى . لكنها تهدف إلى أن تكون أكثر صرامة ودقة بكثير من التأمل النقدى .»[٣٠] فى التصور المطروح هنا . لا يمكن للدراسة النقدية أن تكون أقل صرامة من الشعريات ، لأن الشعريات تنمى منهجها أصلاً بوصفها فرعاً مضويا تحت الدراسة المقارنة،التى لابد أن تمتلك منهجيتها الصارمة حين تحاول أن تسمى معنى العمل الأدبى،وحين لا تحاول ذلك أيضا .

١١

جلىٌّ ، إذن ، أن خطر انتهاء الدراسات المقارنة للأدب إلى شعريات فقط غير حقيقى . فكما لا يؤدى وجود الشعريات ضمن دراسة أدب اللغة الواحدة إلى إلغاء المناهج النقدية الأخرى ، فإنه لن يؤدى فى الدراسات المقارنة إلى مثل هذا الإلغاء . وكما أن الدراسة المقارنة ستوسِّع مجال الشعريات وتخضع أحكامها لضوابط أكثر صرامة ، فإنها ستكون قادرة على تحقيق الأثر نفسه على مناهج الدراسة الأخرى . وسأكتفى هنا بمثلين :

(أ) يقرر إيان واط Watt (وباحثون غيره فيما بعد) أن نشوء الرواية مرتبط بتغير مفهوم الزمن والمكان ، بالتركيز على الفردية ، بصعود البورجوازية والدور الذى لعبته فى البنية الاقتصادية والاجتماعية[٣١] . ويظل هذا الحكم محدودا فى انطباقه،وغير قابل للتحول إلى قانون بنيوى لتطور الأشكال الأدبية (أو الأجناس)،إلى أن تتاح دراسات مقارنة دقيقة تكتنه علاقة الرواية بالطبقات فى آداب لغات أخرى . (وقد أشار واط نفسه إلى صحة تصوره لهذه العلاقة فى نشأة الرواية الفرنسية بعد الثورة[٣٢] . وليست مثل هذه الدراسة اعتباطية . ولا ينبغى أن تكون نتائجها متوقعة سلفا ، أى لا ينبغى أن يكون غرض الدراسة المقارنة إثبات سلامة الفرضية ، بل إنه قد يكون للدراسة أىٌّ من ثلاث نتائج مختلفة :

١ ـ إظهار صحة الفرضية (كون الرواية دائماً تظهر مع صعود الطبقة البورجوازية) .

٢ - إظهار عدم صحتها (كون الرواية لا تظهر مع ظهور الطبقة البورجوازية، بل غيرها من الطبقات).

٣ - إظهار عدم وجود علاقة من أى نمط بين ظهور الرواية وظهور البورجوازية، أو أى طبقة اجتماعية أخرى محددة.

ومن الواضح أن نتائج كهذه لا تقتصر فى أهميتها على الدراسة الشكلية، بل إنها قد تجبرنا على إعادة طرح الأسئلة والبحث عن عوامل بديلة فى ظهور الرواية، قد تخرج بنا نهائيا خارج مجال الدراسة الأدبية، وقد تقود إلى تصور قوانين داخلية ضمن الأجناس الأدبية، مستقلة عن البنى الاجتماعية.

(ب) يحدد لوسيان جولدمان Goldmann هدف منهجه البنيوى التوليدى بأنه كشف رؤيا العالم التى تمتلكها فئة معينة ينتمى إليها كاتب يصل ببلورة هذه الرؤيا حدها الأقصى من التناسق والانسجام. ويموضع جولدمان هذه الرؤيا ضمن بنية أو بنى أشمل، إلى أن يصل إلى صيغة كلية لفهم علاقة الأدب بالمجتمع.[٣٣] ويدرس جولدمان نموذجين مهمين:

١ - الرواية الجديدة فى فرنسا.

٢ - مسرح راسين.

ويظهر، فى الحالة الأولى، أن بنية الرواية الجديدة ذاتها تجسد رؤيا معينة لتطور العلاقة بين الإنسان والأشياء فى مرحلة محددة من مراحل تطور المجتمع الرأسمالى، هى المرحلة التى وصفها ماركس بالتشيؤ reification.[٣٤]

تبقى هذه النتائج محدودة الأهمية إلى أن توسع الدراسة المقارنة مجال التحليل لتصل إلى دراسة الرواية فى مجتمعات أخرى توضع على المستوى التزامنى مع مرحلة بزوغ الرواية الجديدة.

وقد تكون النتائج أيضا:

١ - إثبات الفرضية، أى أن هذه البنية للرواية تجسد التشيؤ فى كل مجتمع وصل إلى هذه المرحلة.

٢ - إثبات خطأ الفرضية، أى أن هذه البنية للرواية لا تجسد التشيؤ فى كل مجتمع وصل إلى هذه المرحلة.

٣ - إثبات استقلالية هذه البنية عن تطور المجتمع الرأسمالى استقلالا تاماً أو نسبياً.

وجلىٌّ هنا، أيضا، أن كلا من النتائج الممكنة تنطوى على أبعاد عميقة الارتباط بدراسة الأدب، وتولد دراسات جديدة فى جوانب مختلفة منه. إن الاحتمال الثالث، مثلاً، سيجبر الدراسة النقدية على البحث عن عوامل تطور داخلية تنتمى إلى فن السرد نفسه وبنية الرواية، وهو بحث قد يقود فى النهاية إلى اكتشاف قوانين تطور بنيوية تحكم الكتابة من حيث هى كتابة. أما الاحتمال الأول فإنه سيقود إلى دراسات تعمق فهمنا لبنية الرواية من جهة، وبنية المجتمع من جهة أخرى. ثم العلاقة بين هاتين البنيتين.

١٢

يلاحظ أن بين النماذج التى قدمتها للدراسة المقارنة للأدب نموذجا تتشكل مادته من الفكر النقدى الذى يتناول الأدب، ونموذجاً تتشكل مادته من الإنتاج الأدبى النصّى، ونموذجاً تتشكل مادته حكايات شعبية تصنّف عادة خارج الأدب. وهذا التنوع مقصود وله غرضه المحدد، وهو الوصول إلى صيغة نظريّة تؤكد فى النهاية أن النشاط الذى يقوم به الممارس لهذه الأنماط من الدراسة هو نشاط نقدى، لا أدبى؛ أى أن ما ينتجه هذا النشاط هو نص نقدى وليس نصا إبداعيا هو كلام على كلام، بعبارة التوحيدى[٣٥] قديماً ورولان بارت[٣٦] حديثاً، لا الكلام نفسه ولعل هذه الحقيقة أن تبرز ضرورة هجر مصطلح الأدب المقارن؛ لأنه يشير إلى الكلام نفسه، ويخلق الانطباع بأن ما ينتج هو نصٌ أدبى. وفى هذه الحالة، فإن الدراسة المقارنة للآداب ينبغى أن تسمى باسمها السليم وهو: النقد المقارن (بكسر الراء)، لا الأدب المقارن. وقد تكون المادة التى يتناولها هذا النقد أى نتاج أدبى تخلقه الفاعلية الإبداعية اللغوية لدى الإنسان. ولن تغير طبيعة هذا النتاج طبيعة العلم الذى يقوم بدراسته؛ فسواء أكانت المادة المدروسة فكراً نقدياً، أم حكاية شعبية، أم رواية، أم نصاً شعرياً، أم مسرحية، فإن نتاج النشاط الذى يقوم بدراستها ينضوى تحت مفهوم النقد المقارن. وليس هذا القول بأقل صدقاً حتى حين يكون العمل الذى نقوم به تأريخاً للأدب. ذلك أن تأريخ الأدب، فى أبعاده الناضجة، يفترض أولا القيام بعمل نقدى دقيق ناجح؛ فالمؤرخ الأدبى، بعبارة فورستر التى اقتبستها سابقا، «ينبغى أن يكون ناقداً من أجل أن يكون مؤرخا».[٣٧]

يمنح المنظور المتبنى هنا تصور هنرى ريماك (Remak) للأدب المقارن درجة أعلى من المعقولية والمشروعية؛ إذ إن أى عمل مقارن يؤدى إلى مثل النتائج التى وصفتها فيما سبق، أو إلى تبنى المنهجية المقترحة هنا، يصبح عملاً ينتمى إلى الدراسة المقارنة للأدب. فلا تعود المقارنة مقصورة على مقارنة مادة أدبية بمادة أدبية أخرى (تنتمى إلى لغة مختلفة أو قومية مختلفة) كما يوحى بالضرورة مصطلح الأدب المقارن، بل تصبح الدراسة المقارنة للأدب مقارنة للأدب مع غيره من النشاطات الإبداعية، أو مع غيره من الأنظمة السيميائية، أو مع غيره من حقول المعرفة المولدة للقيم والتصورات، أو مقارنة لأدب لغة بأدب لغة أخرى. وهذا هو جوهر تصور ريماك الموضوع:

«الأدب المقارن هو دراسة الأدب خارج حدود بلد معين واحد، ودراسة العلاقات بين الأدب من جهة ومجالات المعرفة والمعتقدات الأخرى، مثل الفنون والفلسفة، والتاريخ والعلوم الإنسانية، والعلوم والديانات. الخ. من جهة أخرى، وباختصار [الأدب المقارن] هو مقارنة أدب بأدب آخر أو بآداب أخرى، ومقارنة الأدب مع مجالات أخرى من التعبير الإنسانى.»[٣٨]

وليس ثمة من شك بأن أحد أبرز مجالات المقارنة للأدب سيكون دائما ذلك المجال الجمالى الإبداعى، الذى تكتنه فيه الفاعلية الإبداعية لدى الإنسان وطاقاته التخيلية، عن طريق استشراف الآماد الخفية التى تميض منها الفنون الترميزية الأخرى: الرسم،

والنحت ، والموسيقى ، والرقص ، والسينما ، والمسرح . بيد أن الأهم فى هذا النمط من المقارنة ليس البحث عن مضامين مشتركة،بل البحث عن الخصائص التكوينية النوعية للفنون ، وجلائها فى علاقات التشابه والتضاد والمجاورة التى تنشأ فيما بينها ، ثم محاولة الوصول إلى الشروط التى تحكم عملية الدلالة signification ، أو تشكل النظام الدالّ باعتبار الفنون جميعاً أنظمة سيميائية . ثم اكتناه القوانين البنيوية التى تحكم عملية التغير (أو التطور . باستخدام المصطلح استخداماً محايداً) فى هذه الأنظمة ، فى تكوينها الداخلى وليس الخارجى . ولا شك أن الإنجازات النقدية التى تمت فى مجال البحث عن الطريقة التى انتقلت بها بعض المبادئ النظرية والممارسات العملية لفن من الفنون إلى آخر ، كما هو واضح فى السريالية مثلا[٣٩] ، ستكون ذات قيمة أساسية فى مثل هذا التناول النقدى المقارن . ومن الضرورى تأكيد أن مثل هذا التناول يمكن أن يجرى ضمن الثقافة الواحدة،ولا يمكن حصره بالمقارنة بين ثقافات مختلفة .

١٣

أشرت سابقاً إلى أننى أنسب إلى الخلخلة الاصطلاحية ، أو اضطراب المصطلح ، دورا مهماً فى التشوه المفهومى الذى حدد مسار الأدب المقارن ، ومنهجية البحث فيه . واكتنهتُ أحد أبعاد هذا التشوه . وسأناقش أبعاداً أخرى له الآن .

يولّد المصطلح ـ «الأدب المقارن» ـ تصوراً لطبيعة العمل الذى نقوم به ضمن المجال المعرفى الذى يخصصه هذا المصطلح . فهو يجعل محرق النشاط الدراسى «الأدب» نفسه بدلاً من أن يركز هذا النشاط فى «العلم» الذى يتناول الأدب بالدراسة . ويؤدى هذا التركيز إلى حصر تناول الأدب فى المادة الأدبية نفسها،والقيام بمقارنات لها سمة الانطواء على النفس،والحركة ضمن مجال محدود هو مجال الكتابة الأدبية . ومن هنا انحصر الأدب المقارن فعلاً بمفاهيم التأثير والتأثر أو التكرار أو التشابه الجزئى أو السرقات أو التتبع للمادة الأدبية تتبعاً تاريخياً . ولم يكن من السهل تحقيق اختراق فعلى لحدود المجال التصورى الذى يخصصه المصطلح،والانطلاق إلى مقارنة الأدب ذاته :

١ ـ بغيره من النشاطات الإبداعية .
٢ ـ بغيره من أوجه التعبير عن التجربة الإنسانية والوجود الإنسانى ضمن مجالات معرفية أخرى .

وقد استغرق مثل هذا الاختراق النوعى قرناً كاملاً قبل أن يتجلى ، مثلاً ، فى دراسات ريماك الذى حدد الحقل تحديداً جديداً ، بعد أن أصبح الخلل المصطلحى باهراً . وفقد المصطلح طاقته الدلالية ، وتحول إلى علامة اعتباطية . فى مقابل «الأدب المقارن» يمتلك مصطلح مثل «علم مقارنة الأدب» أو «مقارنة الأدب» ، أو «الدراسة المقارنة للأدب» ، القدرة على توليد أبعاد مفهومية كامنة فى الصيغة المتعدية لفعل المقارنة ذاته ، وكون الأدب مفعولاً به تتناوله المقارنة . وبين هذه الأبعاد الكامنة أىّ مقارنة للنص الأدبى مع

١ ـ أى نص أدبى آخـــــر .
٢ ـ أى نشاط لغوى آخر .
٣ ـ أى نشاط تعبيرى آخر .
٤ ـ أى نتاج إنسانى آخر .

أما المستوى الآخر لفاعلية المصطلحات البديلة المقترحة هنا ، فإنه المستوى النابع من التركيز على فعل المقارنة أو على علم المقارنة . ومثل هذا التركيز لابد أن يؤدى إلى درجة أعظم من القدرة على تطوير منهج البحث ، واستقلالية العلم ، ورهافة الأدوات ، ووعى العلاقة بين المنهج والأدوات والعلم،وبين المناهج الأخرى للبحث وأدواته فى العلوم الأخرى .

قد يكون النقد المقارن الذى أصفه الآن ذا عدد مختلف من المنطلقات النظرية ، وقد يشغل نفسه بدراسات الآداب التى تنتمى إلى لغات مختلفة ، أو بدراسة العلاقات بين الأدب وغيره من الفنون ، وقد يكون ثمة ميل طبيعى فى مثل هذا النقد إلى الوصول إلى تعميمات تاريخية تهدف إلى القبض على رؤيا العالم (zeitgeist) فى تجليها العملى ، أو إلى النظرية الجمالية (aesthetic theory) . وقد يحدث أن يقوم هذا النقد بعزل خصائص معينة للأسلوب ، أو موضوعات (themes)أو متخللات (motifs)معينة ، وينتهى إلى أن يكون فعلاً عرضياً لا منظماً مطرداً»[٤٠] لكن كل هذه الاحتمالات لا تقلل من سلامة تحديد هذا الحقل المعرفى بالطريقة التى اقترحتها قبل قليل ، ولا تشكل مزالق خطرة ينبغى تجنبها حتى على حساب القبول بمصطلح منحرف ، وبمجال تصورى ضبابى سيال .

إن الأدب المقارن خطأ فى التصور يؤدى إلى ميدان غائم للدراسة ، أما النقد المقارن فإنه فاعلية إنسانية محددة ذات مجال محدد ، وتقنيات تشتق طبيعتها من طبيعة المنهج النقدى الذى ينطلق منه الباحث ، أو من طبيعة المشكلة النقدية التى يسعى إلى دراستها .

وتتعدد مناهج النقد المقارن ، بهذه الصورة ، تعدد المناهج التى يستخدمها النقد «العام» من جهة (فثمة نقد اجتماعى ، ونقد تحليل نفسى ، ونقد ماركسى ، ونقد لغوى .... الخ)،وتتجاوز تعددية النقد العام من جهة ثانية ، لأن هاجساً أساسياً من هواجس جميع المناهج سيكون شمولية الحكم والاهتمام بالأدبية أولا ، ثم بالعلاقة بين الأدب واللغة ، وبين الادب والمجتمع ، وبين الأدب والفاعليات التعبيرية الأخرى ، من حيث هى ظواهر كونية . لا فى وجودها الموضعى المعزول .

وإذا كان هذا التصور التزامنى قد يخلق الانطباع بأنه يلغى البعد التوالدى للأدب ، فإن ذلك بعيد عما يقصد إليه . فالإشكالية ليست إشكالية منح أهمية للتاريخ أو نفى الأهمية عنه ، بل هى إشكالية تطوير المنهج النقدى التحليلى الناضج الذى يسمح لنا بدراسة البنية ، فى الوجود التزامنى للأدب ، بوصفها لحظة حاضرة ضمن حركة التاريخ المفرزة أصلاً للبنى . لكن بإصرار منهجى على أن حركة التاريخ هذه لا تتجلى فى تطور نافر لإدراكه للجزئيات ، بل فى التشكل وإعادة التشكل الكلى للبنية . إن جوهر العلاقة بين البعدين

التزامنى والتوالدى ما يزال بحاجة إلى قدر ضخم من العمل التحليلى وتطوير للمناهج القادرة على رصده ، أو وصفه ، أو تفسيره .

لكن هذه الحقيقة لا تعنى إطلاقاً الاستمرار فى العمل من خلال المنظور التوالدى الصرف، والوقوف باستمرار خارج الأدب من أجل دراسته .

١٤

كثير من التساؤلات التى صاغتها هذه الدراسة ليست جديدة فى سياق الدراسات الأوروبية والأمريكية . بل إن بعضاً منها ليعود إلى بدايات تبلور الأدب المقارن . فالتشكيك فى دقة المصطلح ، مثلاً ، يعود إلى ١٩٠١ حين شكك إتش . أم . بيوزنيت (Posnett)(٤١) فى أن مصطلح الأدب المقارن يشير إلى موضوع الدراسة لا إلى المنهج المستخدم فى هذه الدراسة . ولقد عبر باحثون آخرون عن المصطلح . لكن الغريب فعلاً أن كل هذه الاعتراضات كانت غير ذات جدوى . فقد استقر المصطلح على صيغته هذه فى معظم اللغات . على تفاوت بين ما ينطوى عليه أحياناً بين لغة وأخرى (راجع المصطلحين التاليين مثلاً) Literaturgeschichte و Literatuuronderzoek) فى عصر اتسم بالدقة المنهجية ، وبصوغ المصطلحات وإرهافها إلى أقصى درجة ممكنة فى مجالات العلوم البحتة ، والعلوم الإنسانية المختلفة .

أما على صعيد منهجية البحث ، ومجال التناول ، والعلاقة بين الأدب المقارن وغيره من مجالات الدراسة كالأدب العام ، فقد أثيرت اعتراضات جذرية دعا أصحابها إلى تغيير جوهرى على هذه الأصعدة جميعاً فى هذا الحقل المعرفى (كما هو جلى فى أعمال فان تيجم مثلاً ، وويلك بعد ذلك بعقدين تقريباً) . واستمرت المواقف الملحة الداعية إلى التغيير فى أعمال ريماك بشكل خاص (بل حتى فى الكتب ذات الطابع التعليمى الصرف أحياناً) . بيد أن هذه الحقيقة بالضبط هى مكمن الدلالة ، ذلك أن قدم هذه التساؤلات وتكرارها لم يؤديا إلى تغيير جذرى فى طبيعة الحقل يقود إلى استيعاب هذه التساؤلات وتجاوزها . واستمر الأدب المقارن فى الانتشار والتوسع ، حاملاً معه غموضه وإشكالياته الأساسية . بحيث إن معظم الأسئلة التى أطرحها هنا ليست أقل إلحاحاً ومشروعية منها حين طرحت فى الدراسات التى ظهرت بين منتصف القرن واللحظة الحاضرة .

١٥

إذا كانت ثمة محاولات جادة لتجاوز تحديد الأدب المقارن بدراسة التأثر والتأثير فى الغرب ، فإن مثل هذه المحاولات غائبة عن الدراسات العربية . وليس من المبالغة فى شئ أن يقول المرء ، نتيجة للتجربة الشخصية فى التدريس الجامعى فى الغرب والعالم العربى ، وتتبع مجال الدراسات المقارنة العربية . إن كل أطروحة تسمى نفسها أطروحة فى الأدب المقارن حالياً هى دراسة لتأثير أمة من الأمم على الأدب العربى أو ـ فى مرحلة حديثة من تضخم عقد النقص القومية ـ دراسة عكس هذه العملية : تأثير الأدب العربى على آداب أمم أخرى . وبشكل خاص آداب الامم التى تتشكل علاقتنا بها فى إطار الضعيف القوى المستلب ، المستلب المتقدم / المتخلف كالغرب . ولعل صدق ما يقال هنا عن الدراسات العربية المقارنة أن ينجلى فى تحديد أحد أقطاب الأدب المقارن له . يقول محمد غنيمى هلال : «الأدب المقارن هو دراسة الأدب القومى فى علاقاته التاريخية بغيره من الآداب الخارجة عن نطاق اللغة القومية التى كتب بها ... »(٤٢) ثم يتابع فى مكان آخر : «إن موضوع الأدب المقارن ـ عامة ـ هو تبادل الاستعارات الأدبية بين آداب اللغات ، فى أوسع ما تدل عليه كلمة الاستعارات من أجناس أدبية وصور فنية وموضوعات وأساطير ونماذج لأشخاص بشرية ... »(٤٣) وليس فى الدراسات العربية التى تلت عمل غنيمى هلال ـ فيما أعلم ـ ما يتجاوز هذا المفهوم الضيق للأدب المقارن أو يقترح بدائل علمية دقيقة ومتطورة له ، إلا فى إشارات سريعة عند بعض الباحثين إلى تطورات تحدث فى الغرب ، لا يفيد منها هؤلاء الباحثون إطلاقاً ـ رغم اطلاعهم عليها ـ فى تطوير مفهوم الأدب المقارن فى الدراسات العربية(٤٤) .

ولم يخضع عمل غنيمى هلال لتطور جذرى فى تصوره لمجال الأدب المقارن برغم دراسته للنماذج الإنسانية فى الادب ، إذ ظل يحصر الأدب المقارن بتلك النماذج التى «تجاوزت نطاق اللغة التى كتبت بها» ويدرسها فى إطار التأثر والتأثير .(٤٥)

يبدو جلياً ، إذن ، أن دراسات الأدب المقارن فى العالم العربى ، تفتقر إلى مثل التصورات والطروح المنهجية المقدمة هنا . فمنهج الدراسات المقارنة لدينا ما يزال هشا يعتمد على المقارنة السطحية التى تتبع مظاهر التأثير والتأثر، وحتى ضمن هذا المسار ، فإن هذه الدراسات تفتقر إلى منهج علمى سليم يتجاوز الشبه لينفذ إلى أغوار الأعمال الأدبية الفردية ، أولاً ، ثم إلى الأدبية والشعرية وشروط عملية المقارنة ذاتها ثانياً . بيد أن لضعف الدراسات المقارنة بعداً آخر ، فمثل هذه الدراسات ، أياً كانت مجالات حركتها ، لا يمكن أن تتم إلا استناداً إلى فهم متعمق وتحليل دقيق للأدب القومى(٤٦) (أو أدب اللغة الواحدة) والوصول بهذا الفهم إلى أعمق آماده الممكنة ، بعد تطوير المناهج النقدية إلى أقصى الدرجات التى يمكن أن تصلها بالقياس إلى ما يحدث فى العالم كله . وليس من التطرف فى شئ أن يوصف وضع الدراسات العربية نفسها حالياً بأنه لا يزال بعيداً جدا عن تحقيق مثل هذا الفهم أو تطوير مثل هذه المناهج . ومن هنا فإن وضع الدراسات العربية المقارنة لا يمكن أن يكون أفضل مما هو عليه الآن . وتنامى هذه الدراسات مرهون أولا بتنامى الدراسات العربية نفسها : فى النقد ، أولاً ، ثم فى البحث الأدبى وتاريخ الأدب والشعريات ، والبلاغة ، واللغة ، ثم فى التاريخ . وعلم الاجتماع . وعلم النفس وعلم النفس الاجتماعى ، والاقتصاد ، وتاريخ الأفكار ، وعلم الإنسان (الأنثروبولوجيا) وحقول معرفية أخرى كثيرة

وإلى أن تبلغ هذه الحقول المعرفية درجة عالية من النضج ، فإن الشك فى إمكانية بلوغ الدراسات المقارنة للأدب درجة النضج يظل أمراً مشروعاً وحتمياً(٤٧) .

هوامش :

(١) **«The Crises of Comparative Literature», in Concepts of Criticism,** ed. by S. G. Nichols Jr., Yale U. P. (New Haven & London, 1963), p. 282 - 295, esp. p. 290.

(٢) **Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction.** Indiana U. P. (Bloomington & London, 1973), esp. Ch. 7.

(٣) R. J. Clemens, **Comparative Literature As Academic Discipline,** The Modern Language Association of America (New York, 1978), p15.

(٤) **ورد** ، ص ص : ٢٩٠ ــ ٢٩١

(٥) **سا** . ، ص : ٢٩٠

(٦) قبس فى كلمنس ، **ورد** ، ص ص : ١٣ ــ ١٤

(٧) قبس فى ولك ، **ورد** ، ص : ٢٩٢

(٨) يقول ڤان تيجم (Van Tieghem)

«يعتبر الأدب المقارن اليوم .... نظاما علميا خاصا موازيا للتاريخ الخاص لمختلف الآداب ، وتشابه وسائله كذلك وسائل التاريخ الأدبى القومى الى حد بعيد ، ومع ذلك فهى خاصة وتعمل لهدفها الخاص» .

الأدب المقارن ، تر . سامى الحسامى . المكتبة العصرية (صيدا ــ بيروت ، د . تا .) ص : ٥٥ .

(٩) را . **سا** . ص ص : ١٥ ، ٦٢

(١٠) را . ولك ، ورد ، ص : ٢٩٠ ؛ وڤان تيجم ، **ورد** ص : ١٤٥ ــ ١٦١ ؛ ورا . أيضا . رأى ڤايسشتاين ورد ، ص ١٦ ــ ١٩ .

(١١) را Kamal Abu Deeb, **Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery,** Aris & Phillips (London, 1979), esp. pp. 189 - 199.

(١٢) را . دراسته للموضوع فى :

«Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbance», الذى نشر جزءا مستقلا فى كتابه المشترك مع موريس هاله:

R. Jakobson & Morris Halle, **Fundamentals of Language,** 2nd ed. Mouton (The Hague, 1971), pp. 69 - 96.

(١٣) را . تمييزه الأساسى بينهما فى :

Course in General Linguistics Eng. trans. by Wade Baskin, Peter Owen (London, 1960) pp. 13 - 14.

ومناقشة جوناثان كلر (Jonathan Culler) لها فى :

Saussure, Fontana Modern Masters, Collins (London, 1976), pp. 29 - 34.

(١٤) **ورد** . ص ص : ٧ ــ ٨

(١٥) را . ڤان تيجم . **ورد** ، ص : ١٩

(١٦) را . مثلا ، دراستى «هاجس الانفصام : نحو نظرية بنيوية للمضون الشعرى» ، فى **دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى إحسان عباس** ، **تحر**. وداد القاضى ، الجامعة الأمريكية (بيروت ، ١٩٨١) ص ص : ٢٣ ــ ٣٧ . وتشكل هذه الدراسة جزءاً من بحث كامل مخصص لاكتناه الهواجس الأساسية فى الشعر .

(١٧) را . **Al-Jurjani's Theory,** pp. 124 - 142. المشار إليه فى إشارة ١١ أعلى

(١٨) را . **سا** . الفصل الخامس ؛ ورا . أيضا ،

I. A. Richards, **The Philosophy of Rhetoric,** Paperback ed., Oxford U. P., (New York, 1965).

(١٩) را . **Al-Jurjani's Theory,** pp. 180 - 189.

(٢٠) **ورد** ص ٢٩٤

(٢١) را **اسرار البلاغة** . هـ . ريتر ، مطبعة وزارة المعارف (استانبول ، ١٩٥٤) ص ص : ٨٨ ــ ٩٠

(٢٢) را . من أجل دراسة مفصلة لهذه النقطة ؛

Al-Jurjānī's Theory, pp. 124 - 142.

(٢٣) را، **The Morphology of the Folktale,** Eng. trans. by L. Scott, 2nd ed., Texas U. P. (Austin, 1973).

(٢٤) **سا** . ص : ٢١

(٢٥) قبس ڤايسشتاين ، **ورد** ، ص ص : ١٤٠ ، ١٤٦

(٢٦) را . **فى البنية الايقاعية للشعر العربى** ، ط ٢ ، دار العلم للملايين (بيروت ، ١٩٨١) الفصل الثالث، وكان إيتيامبل (Etiemble) قد دعا الى دراسة الأوزان ضمن الأدب المقارن . را . ڤايسشتاين ، **ورد** ، ص : ٧ وتعليق هذا الأخير عليه .

(٢٧) **ورد** ، ص : ٢٩٠

(٢٨) **قا** . مع إيتيامبل الذى يرى أن الأدب المقارن ينبغى أن يؤدى إلى شعريات مقارنة واضاءة الشروط البنيوية الضرورية لتكوين أى عمل أدبى را .

John Fletcher, «The Criticism of Comparison», in **Contemporary Criticism,** ed. by M. Bradbury & d. Palmer, Edward Arnold (London, 1970), p. 126.

(٢٩) را .

The Poetics of Prose, Eng. trans. by Richard Howard, Blackwell (Oxford, 1977), p. 33.

(٣٠) **سا** . ص : ٣٤

(٣١) را .

Ian Watt, **The Rise of the Novel,** Pelican Books, Penguin (London, 1972), esp. cha. 2,10 and pp. 41, 341.

(٣٢) **سا** . ص : ٣٤٢

(٣٣) را . بشكل خاص :

Cultural Creation, Eng. trans. by Bart Grahl, Telos Press (St. Louis, 1976), Chps. 3, 4 and 5; **Essays in Method in the Sociology of Literature,** Eng. trans. by Telos Press (St. Louis, 1980); **Towards a Sociology of the Novel,** Eng. trans. by Alan Sheridan, Tavistock (London, 1975), Chps. 3, 5.

(٣٤) را . **Cultural Creation,** esp. p. 83.

(٣٥) را . النص مقتبساً فى : إحسان عباس ، **تاريخ النقد الأدبى عند العرب : نقد الشعر** ، ط ٢ دار الثقافة (بيروت ، ١٩٧٨) ص : ٢٢٨ .

(٣٦) را . مقالة «**النقد من حيث هو لغة**» ، فى ترجمتى العربية لها ، **مواقف** ٤١ / ٤٢ (بيروت ، ربيع ــ صيف ١٩٨١) ص ص : ١٠٥ ــ ١١١

(٣٧) را . إشارة ٧ أعلى .

(٣٨) قبس فى ڤايسشتاين . **ورد** ، ص : ٢٣

(٣٩) من أجل إنجازات المقارنة بين الفنون را . بشكل خاص أعمال جومبريش (Gombrich) والفصل الذى يخصصه ڤايسشتاين لدراسة هذه النقطة ، **ورد** . ص ص : ١٥٠ ــ ١٦٦ .

(٤٠) مقالة :

«Criticism» **The Princeton Encyclopedia** of Poetry and Poetics, (Princeton, 1965), p. 172.

(٤١) قبس ڤايسشتاين ، **ورد** ، ص : ٩ .

(٤٢) **الأدب المقارن** ، ط ٥ دار العودة ــ دار الثقافة (بيروت ، د . تا) ، ص : ٦ .

(٤٣) سا . ص : ٩٢

(٤٤) را . مثلا ، ريمون طحّان ، **الأدب المقارن والأدب العام** . دار الكتاب اللبنانى (بيروت ، ١٩٧٢) .

(٤٥) را . كتابه الأقرب عهداً «**الموقف الأدبى**» ، دار العودة (بيروت ، ١٩٧٧) ص ص : ١٧ ، ٤٧

(٤٦) يثير مفهوم الأدب القومى نفسه عدداً من المشكلات : كيف نحدد «قومية» الأدب ؟ على أساس جغرافى ــ سياسى أم على أساس لغوى ؟ كلا الأساسين ينطوى على إشكالات تطبيقية : (١) هل ندرس أدب ألمانيا الغربية وأدب ألمانيا الشرقية باعتبارهما أدبين مختلفين ؟ (٢) هل ندرس الأدب فى العالم العربى باعتباره أدبا قوميا واحدا أو مجموعة من الآداب القومية ؟ جواب كلا السؤالين بالنفى . بسبب الوحدة اللغوية والتاريخية ؛ لكن الإجابة على السؤال نفسه فى حالة الأدبين الأميركى والإنجليزى والأسترالى ، مثلا مختلفة . فهذه الآداب برغم انتمائها اللغوى الواحد ، أصبحت آدابا قومية مستقلة . را . حول هذه المشكله ڤايسشتاين ورد ص ص : ١١ ــ ١٣ .

(٤٧) الأمانة العلمية ، وإنصافا لنفسى لأن حرصى على ربط التصورات التى قدمتها فى هذه الدراسة بخلفية مرجعية سليمة فى دراسة الأدب المقارن دفعنى . بعد إكمال البحث ، إلى مراجعة عدد من الدراسات النقدية التى تدور حول الموضوع . أو حول اتجاهات النقد الحديث بشكل عام . وقد أدت هذه المراجعة إلى العثور على مقالة تطرح فى المقاطع الختامية منها فكرة أو فكرتين بينها وبين ما طرحته فى هذه الدراسات تشابه نظرى كبير .

ولأن عملى كان قد اكتمل تماماً . لم أشأ أن أعيد كتابته بحيث أشير الى هذا التشابه فى النص ، كما أننى لم أجد ما يبرر نسبة الفكرتين المذكورتين إلى غيره . على أية حال . يبدو أن للتشابه نفسه دلالة مهمة . إذ إنه يؤكد الحاجة الملحة لإحداث تطور مفهومى جذرى فى الأدب المقارن، ونقله إلى مجالات جديدة من الفاعلية . خصوصا أن هذا التشابه يأتى فى عمل باحثين ينتميان إلى ثقافتين مختلفتين، ويكتبان فى مرحلتين مختلفتين والمقالة المعنية بإشارتى هى مقالة : John Fletcher التى اشرت إليها فى إشارة ٢٨ أعلى .

من أجل الرموز المستخدمة فى كتابة الإشارات . را . كتابى **فى البنية الايقاعية للشعر العربى** (را . إشارة ٢٦ أعلى) ص : ٣٦ . حيث اقترحت نظاما للإحالة المرجعية يبدو لى ضرورياً وعملياً .

بوريس م. أيخنباوم

أو. هنري ونظرية القصة القصيرة *

١

كان ضروريا أن يفسح تاريخ الأدب الروسى فى القرن العشرين مجالا للقصص المترجم . كما وقع تماما فى القرن التاسع عشر حين كان من النادر أن نجد فى الأدب الروسى عملا (نثريا من اى نوع) لكاتب روسى . والحديث عن هذا أمر يخص تاريخ القارىء والناشر الروسيين أكثر مما يخص التاريخ الأدبى . (هذا إذا سلمنا باحتمال وجود مثل هذا التاريخ) . نعم لقد كان للأدب الروسى دائما صلة وثيقة بالأدب الغربى . ومع ذلك فالروايات المترجمة منذ عشرة أعوام أو خمسة عشر عاما كانت تتسلل فى حذر إلى ثنايا المجلات . وليس من غير المألوف أن نجد الصفحات التى تحمل هذه القصص لم يتطرق إليها أحد . أما الآن فالقصص المترجم يسد فراغا حلّ بأدبنا القومى . وقد يبدو هذا الفراغ فراغا ظاهريا . إلا أنه فراغ ماثل بالفعل . فمايتصل بالقارىء والقارئ ليس مؤرخا للأدب ولا تعنيه فى قليل أو كثير تلك المشكلات والأزمات والتحولات . ذلك أنه يريد كتابا يستغرقه . كتابا قريب التناول متاحا للقراءة وقت الحاجة . إن الاهتمام بالمادة الخام أمر يخص المتخصصين ، ولوشرحت للقارىء المتبرم أن الأدب الروسى الآن بصدد البحث عن اتجاهات جديدة . وبصدد التشكل فى شكل جديد . وأنه يواجه معضلات ضخمة يتحتم التغلب عليها ذلك لأن المشكلة ليست فى نقص المواهب . أو فى معرفة كيفية الكتابة . بقدر ما هى كامنة فى تعقد الموقف التاريخى . وإذا شرحت للقارىء ذلك كله فقد يهز رأسه موافقا . إلا أنه من غير المتوقع أن يهتم بقراءة مثل هذا التحليل . ويمكن للأدب الروسى أن يمضى قدما فى البحث . وفى إعادة تشكيل ذاته . والقارئ فى الانتظار .

وعلى ذلك امتلأت رفوف المكتبات ومخازنها بأكداس المترجمات بين عامى ١٩١٩ ـ ١٩٢٠ ووصل طوفان الترجمة بين عامى ١٩٢٣ ـ ١٩٢٤ إلى أقصى مداه . حيث تخلى الأدب الروسى عن مكانه للأدب العالمى

وانحصر طوفان القصص المترجم ـ الذى تدفق كالسيل الجارف فى بداية الأمر ـ بين الشطآن . وتشكلت البرك والوهاد والجزر الصغيرة . وأصبح مجرى هذا النهر أكثر وضوحا . ولست أذهب إلى القول بأن هذا الأدب المترجم كان كله هزيلا . ذلك أن اهتمامى بالجزر والشطآن يتجاوز اهتمامى بالطوفان الذى يتدفق تجاه المجهول والظلام . لقد مضت أعمال كثيرة لكتاب فرنسيين وألمان دون ان تترك أثرا فى أدبنا . على حين كان تأثير الكتاب الإنجليز والأمريكيين أكثر عمقا . ويمكن القول ـ لو شئنا متابعة التعبير الاستعارى ـ إن فيضان القصص المترجم صار محصورا أساسا فى الشواطىء الأمريكية .

وقبل ذلك كان بعض المؤلفين الأمريكان المعاصرين معروفين .

*** نقل هذا البحث عن الترجمة الانجليزية التى قام بها ا . ن تيتونيك . عن الأصل الروسى الذى نشر عام ١٩٢٧ . ى لينتجراد . ولايفوتنى ـ فى هذا المقام ـ أن أشكر الدكتورة سيزا قاسم على الملاحظات التى قدمتها فأفادت الترجمة كل الأفادة .**

معرفة جيدة فى روسيا ؛ فقد نشرت أعمال جاك لندن Jack London — مثلا — ضمن سلسلة الكتاب الأصفر للمكتبة العالمية ، وهى السلسلة التى كانت تُنشر قبل الحرب العالمية الأولى بفترة وجيزة . وعلى عكس الأدب الروسى (العظيم) لم تكن هذه القصص تعد آنذاك فنا راقيا ، فلم تكن تقرأ إلا للتسلية فى الأجازات والرحلات . ولم يتمتع بالشهرة الحقيقة فى تلك السنوات سوى كتاب الشمال والكتاب السويديين والنرويجيين (أمثال هامسون Hamsun ولاجرلوف Lagerlöf وياكوبسون Jakobsen وآخرون) ويجب ألا يغيب عن بالنا أيضا أن الشعر كان يحتل مركز الصدارة من حيث الاهتمام ، بينما كان النثر عامة فى خلفية الصورة .

ولسبب ما لم نكن نعرف اسم أو. هنرى حتى عام ١٩٢٣ ، وذلك رغم أنه توفى قبل ذلك — عام ١٩١٠ . ورغم أنه كان — فى السنوات السابقة على وفاته — واحدا من أكثر المؤلفين شهرة وحظوة بالإعجاب فى أمريكا . ولم تكن قصص أو. هنرى لتجذب انتباه القارىء الروسى فى الفترة التى نشرت فيها فى أمريكا (١٩٠٤ — ١٩١٠) . ويعد نجاحها فى أيامنا هذه سمة بارزة ذات مغزى عميق ؛ ذلك أنها تشبع بعض حاجاتنا الفنية والأدبية . وإذا كان أو. هنرى بالنسبة لنا مجرد فنان أجنبى ضيف،فإنه ضيف حضر بناء على دعوة واستدعاء ، ولم يحضر بمجرد الصدفة .

لقد مرّت بالأدب القصصى الروسى فترة قرأ القراء فيها شيئا من نفس نمط قصص أو. هنرى القصيرة ، شيئا لم يكن غريبا عن القصة الأمريكية القصيرة فى ذلك الوقت (واشنطن إرفنج Washington Irving) وفى عام ١٨٣١ نشر بوشكين «قصص الراحل إيفان بتروفيتش بلكين Tales of the Late Ivan Petrovič Belkin » ، وهى قصص يكمن معناها الأدبى (النابع أساسا من المحاكاة الساخرة Parody) فى المفاجآت والنهايات السعيدة دائما . وقد تخلت تلك القصص عن السذاجة العاطفية والرومانسية التى كانت تستهدف إثارة دموع القارئ وخوفه ، وأحلت محلها ابتسامة الفنان الذى يلهو ساخرا من توقعات قارئه ، ولقد ارتبك النقد الروسى وأصابته الحيرة إزاء تلك « العجائب » . وبعد القصائد الرومانسية السامية ظهرت النوادر والهزليات التى تعتمد على الملابس التنكرية . وأثبتت نهاية جوجول : « سيداتى سادتى : إن الحياة فى هذا العالم مملة حقا It's dreary in this world, ladies and gentlemen » أنها أكثر دلالة من نهاية بوشكين : «إذن فقد كان أنت So it was you? » (فى قصته « العاصفة الثلجية The Snowstorm ») ولم يكن من السهل إضافة اسم تشيكوف إلى قائمة «الكتاب الكلاسيكيين» إلا بعد فترة . وتم ذلك اعترافا «بإحساسه باليأس» إلى حد بعيد .

ولقد ظهرت القصة القصيرة فى الأدب الروسى عموما على فترات متباعدة ، وذلك كما لو كانت قد ظهرت بالصدفة ، أو ظهرت لمجرد أن تمهد لمرحلة الرماية : النوع الذى درجنا — هنا — على اعتباره أسمى درجات القص وأكثرها احتراما . وتمت عملية تهذيب القصة القصيرة وإنضاجها فى القصص الأمريكى خلال القرن التاسع عشر . ولم تحدث هذه العملية بالطبع من خلال تطور منتظم متعاقب ، ولكنها تمت على أساس إحكام كل إمكانيات هذا النوع الأدبى وتجويدها ، لدرجة أن أحد النقاد قال : يمكن القول بأن تاريخ النوع الأدبى الذى نطلق عليه اسم القصة القصيرة يستغرق تاريخ فن القول فى أمريكا ، هذا إن لم يكن يستغرق تاريخ أدبها كله

يبدأ تاريخ القصة القصيرة فى أمريكا بواشنطن إرفنج الذى ظل مقيدا بتقاليد الصور السلوكية والأخلاقية فى انجلترا . ثم جاء بعده إدجار ألان بو ، وناثانيل هوثورن Nathaniel Hawthorne ، وجاء بعدهم برت هارت Bret Harte وهنرى جيمس ومارك توين وجاك لندن ، ثم جاء أخيرا أو. هنرى (لقد أوردت هنا بالطبع أكثر الأسماء شهرة وذيوعا) وهناك دون شك مبررات قوية دفعت أو. هنرى إلى أن يبدأ إحدى قصصه «الفتاة وعادتها القديمة The Girl and the Habit » بالتبرم من هجوم النقاد عليه ، وذمهم له ، بسبب تقليده بعض الكتاب «من أمثال : هنرى جورج وجورج واشنطن وواشنطن إرفنج وإرفنج باشلر...» وبسبب سخريته منهم . إن القصة القصيرة هى النوع الأدبى المستقل بذاته أساسا فى النثر القصصى الأمريكى ، ولاشك أن قصص أو. هنرى قد ظهرت نتيجة التهذيب المستمر والتنقيح الطويل لهذا النوع .

لقد ظهر أو. هنرى فى التربة الروسية بمعزل عن تلك الروابط التاريخية والقومية ، ونحن بالطبع ننظر إليه بطريقة تغاير نظرتنا إلى غيره من كتاب أمريكا . واليابانيون يقرأون قصة «البعث» لتولستوى على أساس أنها رواية حب تقليدية ، ويتباعد الجانب الأيديولوجى فى الرواية إلى الخلفية . ومعنى ذلك أن الأدب الوارد يخضع لتغيرات هامة ، حين يمر من خلال التقاليد القومية والمحلية ، وغالبا ما تكون هذه التغيرات تغيرات مشروعة . وفى روسيا يعد أو. هنرى الكاتب المتفوق فى كتابة قصص البيكارسك picaresque وفى كتابة النوادر البارعة clever anecdotes ذات النهايات المفاجئة ، وهذا جانب يبدو للقارئ الأمريكى تقليديا أو ثانويا . ويكفينا أن نقارن بين الطبعتين الروسية والأمريكية لأعمال أو. هنرى ؛ فمن بين القصص الثلاث والثلاثين فى إحدى الطبعات الروسية ، والقصص الخمس والعشرين فى إحدى الطبعات الأمريكية ، تتماثل خمس قصص فقط [1]. تسيطر على الطبعة الروسية قصص البيكارسك والقصص ذات الحبكة الفكاهية ، بينما تجمع الطبعة الأمريكية بصفة أساسية بين القصص العاطفية المنتزعة من الحياة وبين قصص البيكارسك التى يظهر فيها المجرم تائبا أو فى طريقه إلى التوبة . والقصص التى يتحمس لها النقاد والقراء الأمريكان تمر فى روسيا دون أن يلحظها أحد ، ولعلها تترك فى النفوس إحساسا بخيبة الأمل (ومن أكثر القصص رواجا عند القارئ الأمريكى قصص بائعات محلات نيويورك) وكثيرا ما يستشهد المستشهدون بقول تيودور

روزفلت : «لقد أوحت إلى قصص أو . هنرى بالإصلاحات التى قمت بها لأحوال بائعات المحلات فى نيويورك» ، وهكذا تمضى الأسطورة القديمة التى تعلمناها فى المدارس، أسطورة تأثير قصة تورجينيف «اسكتشات من حياة صياد» على إلغاء العبودية ، وتأثير روايات ديكنز على إصلاح المحاكم الإنجليزية . وهكذا يظن رؤساء الدولة ورجالها أنهم يعلون من شأن أنفسهم ومن شأن الأدب حين يصرحون بمثل هذه الأقوال ، وهم فى الواقع يعلنون سذاجتهم المتناهية . ولقد حاول النقاد الأمريكيون (كما حاول النقاد الروس مع تشيكوف) رفع أعمال أو . هنرى إلى مستوى الأعمال الكلاسيكية العظيمة ، فزعموا بإصرار وجود أوجه شبه بينه وبين شكسبير مثلا ، وذلك على أساس اشتراكهما فى الإطارين العاطفى والعقلى . يقول أحد هؤلاء النقاد : «يمكن لأو . هنرى صاحب القلب الكبير ، الديمقراطى النزعة والمنشأ أن يضع يده على قلبه ويقول بكل إخلاص : «لا يدهشنى أى شئ يصدر عن الطبيعة البشرية»

ولقد كان أو . هنرى فى الغالب رجلا كبير القلب ، ولاشك أنه قد عانى ما عاناه الآخرون فى ظل أحوال الحضارة الأمريكية . ولا شك أيضا أن هذه المعاناة قد روّعته . ومع ذلك فإنه لم يكتب قصصه لرجال الدولة ، لأن تقويمه لهذه القصص يتجاوز إطراءات روزفلت . لقد فرضت عليه قوانين القصة القصيرة أن يعمد إلى تشويه الواقع أكثر من مرة ، وقد فرض عليه ذلك ألا يجعل نفسه متسامحا ، واكتفى بأن يسند هذه الصفة إلى شخصية محقق ، وذلك تفاديا للسقوط الحتمى من سقوط بطله . لقد كان جيمس ڤالنتين – بطل إحدى قصصه – فى الحياة الواقعية على وعد بأن ينال حريته ، إذا وافق على القيام بفتح خزينة نقود لها قفل على درجة عالية من التعقيد والإحكام ، إلا أنه سيق إلى السجن بعد إنجاز هذا العمل[٢]. أما فى القصة فقد قام ڤالنتين بفتح قفل لباب سرداب ، وذلك من أجل إنقاذ فتاة صغيرة كانت محبوسة داخل السرداب . وحين رأى المحقق ذلك تخلى عن فكرة القبض عليه عقابا على سرقاته السابقة . وكانت عادة ڤالنتين فى الحياة الواقعية أن يفتح أقفال الخزائن بلا آلة من أى نوع ، مكتفيا باستخدام طرقات أصابعه بعد أن يحكها بورق الصنفرة . وفى القصة نجده على عكس ذلك يستخدم الآلات . وحين سُئل أو . هنرى عن سبب ذلك أجاب : «إن أسنانى تصطك حين أتخيل الخشخشة الناتجة عن احتكاك الصنفرة بالأصابع ، ولهذا فإنى أفضل استخدام الآلات إذ لا أحب لضحيتى أن تعانى . والآلات تجعل جيمى – كما ترى – قادرا على تقديم هدية لصديق ، هدية تعبر عن تسامح الإنسان الذى قضى فترة فى السجن»[٣]. ومن المفيد لاستجلاء هذه النقطة ذكر قصة أخرى رواها صديق لأو . هنرى – آل جيننجز Al Jennings – تتعلق برفض أو . هنرى استخدام حبكة كان هذا الصديق قد اقترحها عليه ، فى قصة عن فتاة أغراها أحد الأثرياء ، ثم قتلته بعد ذلك ، لأنه رفض أن يعطيها نقودا طلبتها من أجل طفلها المحتضر . كان جيننجز حانقا بسبب عدم اهتمام أو . هنرى بالقصة وسأله : «ألا تعتقد أن لقصة سالى نبضا حقيقيا ؟» وأجاب أو . هنرى : «إن لها نبضا مفرطا فى العلو ، وهى قصة عادية جداً»

ويتجلى أو . هنرى الحقيقى فى السخرية التى تسيطر على كل قصصه ، ويتجلى كذلك فى إحساسه العميق بالشكل والتراث . ولا يألو الأمريكيون جهدا فى إثبات التشابه فى وجهة النظر بين أو . هنرى وشكسبير . إنها طريقتهم فى التعبير عن فخرهم القومى . والقارئ الروسى لا يهم فى هذه الحالة بالمقارنة ، إنه يقرأ أو . هنرى لأن قراءته متعة فى ذاتها . والقارئ الروسى يقدِّر فى أو . هنرى ما يفتقده فى أدبنا من براعة البناء ودقة الحبكة فى المواقف والأزمات ، وإحكام الحدث وسرعته . وكما هو الحال فى أعمال أى كاتب تنتقل إلى تربة أجنبية تعطينا قصص أو . هنرى – بعيدا عن تقاليدها القومية – إحساسا بالاكتمال يناقض عدم الإحكام والغموض الواضحين فى أدبنا .

٢

ليست الرواية والقصة القصيرة شكلين مختلفين فقط من حيث النوع ، ولكنهما جوهريا شكلان يقفان على طرف نقيض . وهما – نتيجة لذلك – لا يتطوران بطريقة متزامنة وبنفس الدرجة فى أدب من الآداب . الرواية شكل توفيقى (سواء تطورت بشكل مباشر عن مجموعات من القصص أو اكتسبت تعقيدها بإضافة عناصر سلوكية وأخلاقية إليها ، أما القصة القصيرة فهى بصفة أساسية شكل أولى (وهذا لا يعنى أنها شكل بدائى). تنبع الرواية من التاريخ والرحلات ، بينما تنبع القصة القصيرة من الحكايات الخرافية والنوادر . والفارق بينهما فارق جوهرى يكمن فى المعيار الذى تقوم عليه كل منهما . هذا الفارق مشروط بالتمييز الأساسى بينهما على أساس أنهما شكلان : أحدهما كبير والآخر صغير . ولا يكون التركيز على أحد الشكلين والاهتمام بأحدهما دون الآخر مقصورا على الكتّاب وحدهم فقط . فالآداب المختلفة تركز عنايتها – أيضا – على هذا الشكل أو ذاك .

ويجب أن يقوم بناء القصة على التناقضات واللبس والتنافر والتضاد .. الخ . غير أن هذا كله ليس كافيا . فالقصة تلقى بثقلها فى اتجاه النهاية ، كما يحدث تماما فى النادرة . حيث يتحتم أن تزداد سرعتها فتشبه القنبلة الملقاة من طائرة . وذلك لكى تدمر الهدف بكل قوتها وثقلها . وحديثى ينصب هنا – بالطبع – على قصة الحدث . تاركا جانبا قصص الاسكتشات أو قصص «السكاز Skaz» التى تميز القصص الروسى مثلا . ويشير مصطلح «القصة القصيرة» أساسا إلى حبكة يفترض أن تقوم على شرطين : أولهما صغر الحجم . وثانيهما تأثير الحبكة على النهاية . وهذان الشرطان يؤديان إلى شئ متميز تماما عن الرواية من حيث الهدف والوسيلة .

وتلعب بعض الوسائل الفنية فى الرواية دورا هاما . من تلك الوسائل الإبطاء وإدماج مواد متباينة ومتفاوتة وربطها ببعضها البعض ، هذا بالإضافة إلى مهارة ضم الأجزاء والفصول إلى بعضها البعض وتنسيقها ، وكذلك خلق مراكز متقابلة فى الأحداث وإبداع العقد المتوازية وهكذا . وتكون النهاية فى مثل هذا النوع من البناء

نقطة استرخاء لا نقطة توتر . ويجب أن يتصاعد الخط الرئيسى للحدث فى نقطة ما تسبق النهاية . ومما هو قرين الرواية ولصيق بها «الخواتيم» ـ النهايات المفتعلة والمحصلات التى تحدد المنظور ، أو التى تُطلع القارئ على مصير الشخصيات الرئيسية (كما هو الأمر فى روايات رودين Rudin والحرب والسلام) . ومن الطبيعى أن تكون النهايات المفاجئة ـ نتيجة لذلك ـ نادرة الحدوث جدا فى الرواية (وغالبا ما تكون ـ إن وجدت ـ دليلا على تأثير القصة القصيرة فى الرواية) ؛ ذلك أن هذا الشكل الضخم المكون من أجزاء عديدة لا يتسع لهذا النوع من البناء . والقصة القصيرة على عكس ذلك تجذب إلى نقطة النهاية بطريقة غير متوقعة تماما كل ما يسبق هذه النهاية ، وذلك بدرجة عالية من التكثيف والسرعة . ويتحتم أن يكون فى الرواية إرخاء من نوع ما بعد نقطة الذروة ، بينما الأمر الطبيعى المألوف فى القصة القصيرة أن تصل إلى الحافة والذروة وتظل هناك . إن الرواية بمثابة رحلة طويلة عبر أماكن عديدة ، رحلة تعقبها عودة هادئة ، أما القصة القصيرة فهى بمثابة صعود جبل لتحقيق رؤية من أعلى للمشهد .

لم يستطع تولستوى أن ينهى روايته آنا كارنينا بموت البطلة ؛ وكان عليه ـ رغم صعوبة ذلك ـ أن يكتب فصلا إضافيا فى رواية تتمحور أساسا حول مصير آنا . ولو لم يفعل لصارت القصة مسرفة الطول مزودة بفصول وشخصيات مقحمة إقحاما كاملا . إن منطق الشكل يتطلب الاستمرار ، وكم كان ذكيا أن تموت الشخصية الرئيسية قبل أن تتحدد مصائر الشخصيات الأخرى . وهناك سبب وجيه لأن يظل الأبطال مستمرين حتى النهاية ، أو محاولتهم ذلك على الأقل . حيث يحاولون إنقاذ أنفسهم من الموت ، وهم على شفا حفرة منه (وتسقط فى الطريق الأدوار الثانوية) . ولقد ساعد تولستوى على تحقيق ذلك التوازى الكائن فى البناء القصصى ، مثل منافسة ليفين Levin لآنا فى مركز البطولة منذ بداية الرواية . ولقد كان هدف بوشكين فى حكايات بلكين مغايرا لذلك ، كان هدفه أن يجعل النهاية تتزامن مع ذروة الحبكة . وبذلك يحقق تأثير الحل المفاجىء (انظر قصصه : العاصفة الثلجية وصانع التابوت)

إن القصة تطرح مشكلة شبيهة بالمعادلة ذات المجهول الوحيد ، أما الرواية فتطرح مشكلة شبيهة بالمعادلة المركبة التى لا تحل إلا بمساعدة النسق الكلى المكون من معادلات متعددة المجهول ، معادلة تكون الخطوات الوسطى المفترضة لحلها اهم من الحل النهائى نفسه . القصة لغز أما الرواية فهى شىء شبيه بالفزورة أو «الحزورة» وعلى نسقها .

لم تخضع القصة لمثل هذا التهذيب والتثقيف إلا فى أمريكا لأنها شكل صغير خاص (قصة قصيرة) وحتى منتصف القرن التاسع عشر كان الأدب الأمريكى يرتبط فى أذهان كتابه وقرائه بالأدب الإنجليزى ، بل كان يُضم إليه باعتباره أدبا «ريفيا» . يقول واشنطن إرفنج فى مقدمته للاسكتش الذى رسمه للحياة الإنجليزية «صالة براسبريدج Bracebridge Hall» بلهجة مريرة : «كان شيئا عجابا أن يعبر إنسان من غابات أمريكا عن نفسه بإنجليزية مقبولة .. ولقد اعتبرونى شيئا جديدا غريبا فى عالم الأدب ؛ نصف همجى يحمل الريشة فى يده بدلا من أن يحملها على رأسه . وكان ثمة شوق لسماع ما يقوله هذا الكائن عن مجتمع متحضر» . وقد اعترف إرفنج ـ مع ذلك ـ أنه نشأ على قيم الثقافة والأدب الإنجليزيين . وكانت الاسكتشات التى رسمها ذات صلة لا تنكر باسكتشات التقاليد والأخلاقيات فى الأدب الانجليزى : «ولما كنت قد ولدت ونشأت فى وطن جديد رغم تعلمى منذ البداية أدب وطن قديم ، فقد كان عقلى مزدحما منذ الصغر بتداعيات تاريخية وشعرية ، لها ارتباط بأماكن أوروبا وعادات أهلها وسلوكياتهم . وهى عادات وسلوكيات يصعب تطابقها مع عادات وسلوكيات أهل موطنى ... إن انجلترا بالنسبة للأمريكان هى محط الكلاسيكية ، كما أن إيطاليا بالنسبة للإنجليز هى محط الكلاسيكية . وكذلك تزدحم لندن العتيقة ـ بالنسبة لى ـ بتداعيات تاريخية تساوى ما تعج به روما العظيمة بالنسبة للإنجليزى» . صحيح أنه حاول فى كتابه الأول عن الاسكتشات استخدام مادة أمريكية (ريب فان وينكل Rip Van Winkle وفيليب من بوكانوكيت Philip of Pokanoket) ويفتتح إرفنج القصة الأخيرة معبرا عن أسفه لأن : «أولئك الكتاب القدماء الذين كتبوا عن اكتشاف أمريكا واستقرار أهلها لم يقدموا لنا وصفا تفصيليا محايدا عن الشخصيات البارزة التى عاشت فى تلك الفترة البكر» . ومع ذلك ظلت هذه الاسكتشات التى كتبها تقليدية من حيث اللغة والطابع ، إذ ليس فيها ما هو «أمريكى» بالمعنى المعاصر للكلمة .

ولقد برز بشكل واضح جدا اتجاه النثر الأمريكى للتطور ، فى اتجاه القصة القصيرة ، وذلك فى ثلاثينيات وأربعينيات القرن التاسع عشر . وفى نفس الوقت تطور الأدب الإنجليزى فى اتجاه الرواية . وفى منتصف القرن التاسع عشر بدأت أنواع عديدة من المجلات تلعب دورا ملحوظا فى كل من الأدبين الأمريكى والإنجليزى ، وأخذ عدد هذه المجلات يتزايد شيئا فشيئا . وجدير بالذكر أن الروايات الضخمة التى كتبها بولوار ليتون Bulwer Lytton وديكنز وثاكرى نشرت أولا فى المجلات الإنجليزية . بينما كانت القصة القصيرة تحتل مركز الصدارة فى المجلات الأمريكية . ولعل فى ذلك دليلا جيدا ـ نذكره اتفاقا ـ على أن تطور القصة القصيرة فى أمريكا لا يمكن اعتباره نتيجة مباشرة لظهور المجلات . وليست هناك علّية ساذجة سواء فى هذه الحالة أو فى غيرها ؛ ذلك أن رسوخ القصة القصيرة قد ارتبط بانتشار المجلات . إلا أنه لم يكن نتيجة لهذا الانتشار .

وقد كان من الطبيعى فى تلك الفترة أن يظهر النقد الأمريكى اهتماما خاصا بالقصة القصيرة ، وكان من الطبيعى أيضا أن يصاحب هذا الاهتمام نفور واضح من الرواية . وتعد وجهة نظر إدجار ألان بو هامة فى هذا السياق وذات مغزى ، خاصة أنه كاتب من مؤسسى القصة القصيرة . وتعد مقالته عن قصص ناثانيل هوثورن نوعا من المعالجة للخصائص المميزة لبناء القصة . يقول بو : «تستقر فى الأدب ولفترة طويلة أحكام خطيرة مسبقة لا أساس لها ، وهى أحكام علينا أن نواجهها فى هذه المرحلة . من تلك الأحكام المسبقة الفكرة التى

ترى أن حجم العمل الأدبى ـ مجرد الحجم ـ يجب أن يوضع فى الاعتبار عند تقييمنا لمزاياه . ولا أعتقد أن أشد النقاد سذاجة ، أعنى هؤلاء الذين يكتبون فى المجلات الدورية ، قد يصل إلى درجة من التهافت يدعى معها أن فى حجم الكتاب أو كتلته شيئا يثير إعجابنا ، خاصة إذا نظرنا إليها نظرة مجردة . إن جبلا فى الواقع يعطينا شعورا بالسموّ ، وذلك من مجرد الإحساس بالضخامة المادية الذى ينقله إلينا ، إلا أننا لا نستطيع الاعتراف بوجود مثل هذا التأثير عن طريق التأمل الخالص حتى فى « الكولومبياد The Columbiad » . ويطور بو ـ بعد ذلك ـ نظريته بإقامتها على الحقيقة الفنية التى ترى أن « القصيدة المقفّاة » والتى لا تتجاوز قراءتها ساعة طولا هى أعظم عمل أدبى : « إن وحدة التأثير أو الانطباع مسألة على درجة عالية من الأهمية » . وتنطوى القصيدة المفرطة الطول ـ من وجهة نظر بو ـ على نوع من التناقض : « وقد كانت الملاحم منبثقة عن إحساس غير مكتمل بالفن ، ولذلك لم يعد لها مكان فى العصر الحديث . والحكاية النثرية أقرب إلى النموذج الفنى ، الذى هو القصيدة » . ومن الممكن ـ فيما يرى بو ـ أن تزيد سعة الوقت فى النثر : « وذلك بحكم طبيعة النثر نفسه » إلى ساعتين من القراءة الجهرية (وهو يساوى حوالى اثنتين وثلاثين صحيفة مطبوعة) » . أما الرواية فيعترض عليها بو بسبب حجمها ، ولأنها « لا يمكن أن تُقرأ فى جلسة واحدة ، فإنها بالطبع تفقد قوتها ، تلك القوة العظيمة التى تنبثق عن التأثير الكلى » . وينتقل بو أخيرا إلى خصائص القصة القصيرة : « لو أن أديبا ماهرا كتب حكاية ، وكان ذكيا ، فإنه لا يوظف فكرة لخدمة الأحداث ، ولكنه يسعى ـ بكل اهتمام وتركيز ـ إلى تحقيق تأثير معين يخترع الأحداث على أساسه ثم يربط تلك الأحداث بطريقة مثلى تجعلها قادرة على تحقيق التأثير الذى سبق له تصوره .. وإذا لم تحمل الجملة الأولى فى القصة ـ فى ثناياها ـ الاتجاه لإثارة هذا التأثير ، فإن الكاتب يكون قد فشل فى أولى خطواته . وليس من المقبول وجود كلمة واحدة فى العمل كله ، لا تخدم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة هذا التصميمُ الأوّلى . وهكذا ـ أيضا وبنفس الدرجة من الاهتمام والمهارة ـ يجب أن ترسم التفاصيل لتترك فى ذهن من يتأملها إحساسا بالرضا الكامل . إن القصة تقدم فكرتها بشكل صحيح لا تشويه فيه ، وذلك لأن الفكرة خالصة لا اختلاط فيها ، وتلك غاية لا تصل إليها الرواية » . ولقد قال بو عن قصصه إنه يكتبها ـ عادة ـ من النهاية إلى البداية ، كما يكتب الصينيون كتبهم .

وهكذا يعلق بو أهمية خاصة على التأثير الرئيسى فى القصة ، ذلك التأثير الذى يجب أن تكون كل التفاصيل فى خدمته . ويعلق بو كذلك أهمية خاصة على النهاية التى يجب أن تكون شارحة لكل ما سبقها . ولقد واكب عملية تهذيب القصة فى أمريكا وعى بالأهمية الخاصة للتأثير النهائى الذى تحدثه القصة ، هذا بينما تلعب النهاية فى الرواية ـ خاصة روايات من نمط روايات ديكنز وثاكرى ـ دورا لا يكاد يتجاوز دور الخاتمة ، دون أن تكون هذه الخاتمة هى النهاية الحتمية . وقد كتب ستيفنسون إلى أحد أصدقائه بمناسبة صدور إحدى قصصه فقال : « ماذا أفعل ؟ هل أكتب لها نهاية أخرى ؟ ليست تلك طريقتى فى الكتابة ، فالقصة كلها متضمنة فى النهاية ، وأنا قدر استطاعتى لا أستخدم فى القصة شيئا إلا إذا كان يمهد لما يليه . هذا ما تقوم عليه القصة . ولكى تضع نهاية أخرى فمعنى ذلك أن البداية كلها خاطئة . إن نهاية القصة الطويلة ليست إلا مجرد ختام ، وليست جزءا أساسيا فى الإيقاع ، ولكن النهاية فى القصة القصيرة هى نخاع النخاع ولباب اللباب فى البداية » .

هذه هى المفاهيم الأساسية للخصائص المميزة للقصة فى الأدب الأمريكى . وقد بنيت كل القصص الأمريكية ، بدءاً من إدجار ألان بو ، بطريقة أو بأخرى ، على أساس هذه المبادئ . ويترتب على ذلك التركيزُ الخاص على النهاية غير المتوقعة فى القصة ، والمرتبطة فى نفس الوقت بكل تفاصيلها . ويترتب عليه كذلك بناء القصة على أساس اللغز أو اللبس الذى يحجب المغزى المحرك للحبكة حتى النهاية . وكان هذا النوع من القصص فى البداية نمطا جادا جادا . وقد يضيع تأثير النهاية غير المتوقعة عند بعض الكتاب ، وذلك عن طريق إقحام بعض النوايا والاتجاهات العاطفية والأخلاقية ، إلا أن قواعد البناء تظل كما هى ، وذلك مثلا نجد فى قصص برت هارت ، حيث يكون طرح اللغز أكثر إثارة من طريقة حله . إليك مثلا قصته « وريثة الكلب الأحمر An Heiress of Red Dog » حيث يقوم بناؤها على لغز ، بل على لغزين : أولها لماذا أوصى العجوز بأمواله كلها لهذه المرأة الجاهلة الخاملة بصفة خاصة ؟ وثانيهما لماذا كانت المرأة بخيلة هكذا فى الاستفادة من الثروة ؟ وتأتى الحلول مخيبة جدا للتوقع ؛ ذلك أن اللغز الأول يظل بلا حل ، أما اللغز الثانى فحله غير مقنع بل ضعيف ، ذلك أن العجوز قد حرّم عليها فى وصيته إعطاء المال لمن تقع فى حبه . ونفس الانطباع تتركه فينا الحلول العاطفية والأخلاقية فى قصص مثل « الغبى » من « الشوكات السبع » The Fool of Five Forks و « ميجلز Miggles » و « الرجل الصعب المراس The Man Whose Yoke Is Not Easy ويبدو أن برت هارت كان مترددا فى وضع النهاية ، خشية القضاء على السذاجة العاطفية التى تصطبغ بها نبرة الراوى .

وكل نوع أدبى يمر فى تطوره بمراحل ، فالنوع الذى كان يستخدم باعتباره نوعا أدبيا راقيا جادا يتعرض للتجديد ، فيتحول إلى نوع كوميدى ومحاكاة ساخرة . ذلك ما حدث للشعر الغنائى وقصص المغامرات والتراجم الذاتية . وتُظهر الظروف التاريخية والمحلية بالطبع تنوعات على درجة عالية من الاختلاف والتناقض ، ولكن عملية التجدد نفسها تمارس تأثيرها على أساس أنها نوع من قانون التطور الذاتى للنوع الأدبى . والتعامل الجاد ـ فى البداية ـ مع الخرافة ، بكل ما يترتب عليه من تدقيق وتفصيل فى الحوافز والعلل ، يُخلى مكانه للسخرية والنكتة والتقليد الساخر . وتتفكك الروابط العلية أو تتعرى باعتبارها تقاليد . ويظهر المؤلف نفسه فى النص ليحطم ـ مرة بعد أخرى ـ الإيهام بالصدق والجدية . ويكتسب بناء الحبكة طابع التلاعب بقالب الخرافة ، بينما تتحول الخرافة نفسها إلى لغز أو نادرة . وهكذا يتجدد النوع عن طريق الانتقال من مجموعة من

لأشكال والإمكانيات إلى مجموعة أخرى.

ولقد مرت القصة الأمريكية بمرحلة تطورها الأولى على يد كل إرفنج وإدجار ألن بو وهوثورن وبرت هارت وهنرى جيمس وآخرين. فتغيرت أساليبها وتغير بناؤها. وإن ظلت نوعا جادا وراقيا. وكان أمرا طبيعيا تماما ومنطقيا ظهور القصص الفكاهى فى الثمانينيات. وذلك على يد مارك توين الذى حوّل القصة مرة أخرى إلى طريق النادرة. وزاد من الدور الفكاهى للراوى. ولقد أشار المؤلف نفسه – فى بعض النماذج – إلى تلك الصلة مع النادرة. حيث يقول فى «حول أدب سام نبيل About Magnanimous-Incident Literature»: «تعودت منذ صغرى وطوال حياتى على قراءة مجموعة معينة من النوادر... وكم تمنيت لو أن هذه القصص الساحرة لا تقف عند نهايتها السعيدة. بل تستمر تاريخا سعيدا لعدد من المفيدين والمستفيدين. وقد ألحت هذه الأمنية على عقلى حتى أنى قررت أن أحققها. وذلك بالبحث عن نهايات هذه القصص بنفسى». ويتبع هذا القول ثلاث قصص «نهايات» أو «تكملات» خاصة.

وتنسحب الرواية إلى الخلف. وتواصل وجودها فى شكل الروايات البوليسية الرخيصة خاصة. وفى هذا السياق يبدو تقليد المحاكيات الساخرة. وإلى جانب روايات برت هارت غير الناجحة. وضمن أعماله. سلسلة من المحاكيات الساخرة لروايات كتاب آخرين. وهى محاكيات على شكل اسكتشات مركزة. تمثل نمط الكتاب مختلفين مثل كوبر وبرادون ودوماس وبرونتى وماريات وهوجو وبولور – ليتون وديكنز وآخرين. وليس غريبا أن يهاجم بو الرواية هجوما عنيفا. فمبدأ الوحدة البنائية الذى ينطلق منه يعيب الشكل الكبير الذى لابد أن يلجأ إلى مراكز مختلفة وخطوط متوازية. ويعطى الريادة الوصفية مركز الصدارة.. الخ. من هذا المنطلق تعد مقالة بو النقدية عن رواية ديكنز «بارنابى رادج Barnaby Rudge» ذات أهمية ومغزى. ينتقد بو فى ديكنز – ضمن أشياء أخرى – عدم الاتساق والأخطاء الواقعية. ويرى أن السبب فى ذلك يرجع إلى «الشكل المعيب الراهن لكتابة الرواية على أساس النشر الدورى (حيث)... لا يضع الكاتب فى اعتباره – حين يبدأ قصته – أى تصور لحبكة خاصة.

وتظهر على الساحة روايات تتفق فى خصائصها العامة مع القصة. وتنحو منحاها (وذلك من حيث قلة عدد الشخصيات. ومن حيث تأثيرها الذى يتجه نحو نقطة واحدة والمكوّن من بعض الألغاز والأسرار. وهكذا) وذلك مثل رواية هوثورن «الخطاب القرمزى The Scarlet Letter» وهو عمل طالما أشار المنظرون ومؤرخو الأدب الأمريكى إلى بنائه المميز. تتكون هذه الرواية من ثلاث شخصيات يربط بينها سر واحد. لا ينكشف إلا فى الفصل الأخير. وليست هناك عقد متوازية أو استطرادات أو تقسيمات. بل هناك وحدة تامة فى الزمان والمكان والحدث. وهذا شىء مختلف من حيث المبدأ عن روايات بلزاك وديكنز اللذين استمدا أصولها لا من فن القصة. بل من الاسكتشات السلوكية والأخلاقية. أو مما يطلق عليه اسم الاسكتشات الفسيولوجية.

وختاما نقول إنه من الخصائص المميزة للأدب الأمريكى أنه قدّم هذا النوع من القصة الذى يقوم بناؤه على أساس مبدأ الوحدة البنائية. مع التركيز على التأثير الأساسى. وعلى النهاية بصفة خاصة. وقد ظلت القصة تتغير فى طابعها العام حتى فترة الثمانينيات وأخذت أحيانا تقترب من شكل الاسكتش وأحيانا أخذت تتباعد عنه. وإن ظلت تؤكد جديا بعض السمات الأخلاقية والعاطفية والسيكولوجية أو «الفلسفية». وخطت القصة الأمريكية فى بداية الثمانينيات (مارك توين) خطوة حاسمة فى اتجاه النادرة. حيث احتل الراوى الفكاهى مركز الصدارة متقدما عناصر المحاكاة الساخرة والمفارقة. وتحولت النهاية المفاجئة إلى تلاعب بعناصر الحبكة وبتوقعات القارئ. وتكشفت الأدوات البنائية بمعناها الشكلى الخالص بطريقة مقصودة. وأصبحت الحوافز والعلل أكثر بساطة. واختفى التحليل السيكولوجى. على هذا الأساس تطورت قصص أو. هنرى. وهى قصص حققت الاقتراب من النوادر. وتطورت فيما يبدو إلى غايتها.

٣

تعد بدايات أو. هنرى من خصائص التى ميزت فترة التسعينيات. وهى خصائص تتمثل فى الاعتماد على الرواية المسلسلة والمحاكاة الساخرة والنوادر. وكانت هذه هى مغامراته الأدبية الأولى التى نشرت فى المجلة الفكاهية الصغيرة «الحجر الدوّار Rolling Stone» (١٨٩٤). ونلتقى فى هذه القصص وجود بعض القصص التى تحاكى قصص شرلوك هولمز البوليسية مثل (محكمات القدر Tracked to Doom) أو «سر شارع بيشو The Mystery of Rue de Peychaud» و«مغامرات شامروك جونز The Adventures of Shamrock Jolnes.» و«البوليس السرى The Sleuths»). وتشبه هذه القصص الروايات المكثفة لهارت. وهى قصص بوليسية تصل إلى حد العبث، إذ يسرع المحقق – بدلا من القبض على المجرم الذى يصادفه فى حانة – إلى تدوين تفاصيل مكان اللقاء وزمانه فى مفكرته.. الخ. ويلى ذلك مخاوف سريعة فظيعة. وتكون المواقف والمفاجآت والتحولات جميعها غير عادية. وباختصار فإن الرواية تقدم كل النماذج النمطية بشكل مبالغ فيه. وإلى جانب هذه النماذج تقابلنا نادرة بعنوان «قصة غريبة A Strange Story» وهى تحكى قصة أب خرج يشترى دواء لابنه المريض. ثم عاد إلى بيته ومعه الدواء. بعد فترة طالت حتى بلغ الابن مرتبة الأبوة. وصار الأب نفسه جدا. طوال هذه الفترة كان الأب يحاول اللحاق بالترام.

وقد أدت الفترة التى قضاها أو. هنرى فى السجن إلى انقطاع أعماله عن النشر فى الجرائد والمجلات. الأمر الذى أدى إلى انقطاع صلته بالعالم الأدبى. ويشير جيننجز فى مذكراته إلى أن أو. هنرى

استمر – رغم تلك الظروف – فى الكتابة . واستخدم فى كتاباته المادة التى كان قد جمعها خلال فترة إقامته فى أوستن وتكساس وجنوب أمريكا . ومن القصص التى كتبها خلال فترة السجن قصة « إصلاح بأثر رجعى Retrieved Reformation » (عن جيمى ڤالنتين) وهى القصة التى تعرضنا لها فيما سبق . وتنتمى إلى هذه الفترة قصص « ازدواجية هارجرافز Duplicity of Hargraves » و« طرق المصير Roads of Destiny » وغيرهما . فى هذه القصص يبتعد أو . هنرى عن المحاكاة الساخرة . وأحيانا يكون جادا وانفعاليا وعاطفيا . هذا هو الملمح العام لمجموعته القصصية الأولى « الملايين الأربعة The Four Millions » (١٩٠٦) التى تتضمن قصصا كتبت فى الفترة من ١٩٠٣ إلى ١٩٠٥ . ومن الجدير بالذكر أن أو . هنرى قد استبعد من هذه المجموعة بعض القصص التى كتبت ونشرت فى نفس الفترة . وذلك لأنه وجدها غير متلائمة مع المجموعة ككل . ومن المؤكد أن أو . هنرى كان يسعى لتحقيق نوع من الترتيب يربط بين القصص على أساس أنها حلقات Cyclical . وذلك حين قرر ضم تلك القصص فى مجموعات . وهذا النوع من التنظيم يعتمد – كما سنرى فيما يلى – على وحدة الشخصيات الرئيسية فى القصص ، مثل جف Jeff وآندى Andy فى مجموعة « المبتز الرقيق The Gentle Grafter » وهى وحدة تؤكد هذا التنظيم وتسانده . وأحيانا يؤكد أو . هنرى مثل تلك الصلة بين قصص المجموعة الواحدة بإطلاق عنوان « فصل » على كل قصة . وذلك ما فعله فى مجموعتى « قلب الغرب Heart of the West » و« الدوامات Whirligigs » .

ولقد رتب أو . هنرى أول كتبه على أساس الحلقات . وكان ذلك الكتاب هو رواية « كرنب وملوك Cabbages and Kings » التى نشرت عام ١٩٠٤ . وليس هذا الكتاب فى الحقيقة رواية بالمعنى الذى نفهمه اليوم . ولكنه شئ شبيه بالروايات القديمة التى تتماثل إلى حد كبير مع مجموعات القصص . أو هى « كوميديا مرقعة » كما يقول أو . هنرى نفسه . تتضمن هذه الرواية سبع قصص . تعد قصة « الرئيس ميرا فلورس وجودوين » القصة الرئيسية فيها . ثم أقحمت عناصر القصص الست الأخرى فيها (تحتل القصة الرئيسية الفصل الأول . والثالث . والرابع . والخامس . والتاسع . والخامس عشر . والسادس عشر . بينما تحتل القصص الست الأخرى الفصول الثانى . والسادس . والسابع . والثامن . والعاشر . والحادى عشر . والثانى عشر . والثالث عشر . والرابع عشر) وترتبط هذه القصص الست بأحداث القصة الرئيسية وشخصياتها بطريقة غير محكمة . وتكون قصته القنصل جيدى Geddie مثلا وكذلك قصة الزجاجة التى تتضمن الرسالة (الفصل الثانى) كلاً مستقلا تماما عن القصة الرئيسية . وكل صلتها بها تكمن فى صداقة جيدى لجودوين وفى أنهما يعيشان فى نفس المدينة . مدينة كوراليو . وما أسهل ما تسقط أثناء القراءة مثل هذه القصص والفصول المقحمة على القصة الرئيسية . والمهم أن القارئ لا يدرى على وجه التحديد أين يكمن حل اللغز الرئيسى إلا قرب النهاية . وتقوم الرواية فى بنائها على أساس لَبْس ما . إذ لم يكن ميرا فلورس رئيس جمهورية أنشوريا Anchuria هو الذى لقى حتفه . بل كان رئيس شركة تأمين الجمهورية – السيد وارفيلد Wahrfield – هو الذى لقى حتفه . وبالإضافة إلى ذلك فاللبس هو اللغز الرئيسى بالنسبة للقارئ الذى يستطيع أن يدرك وجود لغز كامن فى أساس الرواية . ولكنه لا يستطيع أن يعرف كنه هذا اللغز ولا أين يقع بالضبط . كما أنه لا يستطيع اكتشاف الشخصية التى يتعلق بها اللغز إلا عند نهاية القصة . ومن هنا تأتى إمكانية إدخال شخصيات مقحمة والحديث عن أحداث مقحمة تماما . ومن هنا أيضا يمكن تبرير ذلك مادام هذا الإقحام لن يتكشف إلا مع النهاية . ومعنى ذلك أن وجود القصص الدخيلة المقحمة يحتاج إلى تبرير . ولا يكمن هذا التبرير فقط فى تأخير حل اللغز . ولكنه يكمن أيضا فى توجيه القارئ إلى طريق خاطئ لحل خاطئ . أو الإيهام بهذا الحل الخاطئ على الأقل . والنهاية لا تحل اللغز فقط . ولكنها تكشف أيضا عن مكمن اللغز . كما تكشف عن مكمن التطابق بينهما .

وتضعنا الرواية منذ بدايتها أمام كل الحقائق التى تتكون منها القصة الرئيسية : سيخبرونك أن الرئيس ميرا فلورس رئيس تلك الجمهورية المتقلبة الأحوال قد انتحر على شاطئ مدينة كوراليو . وأنه قد فعل ذلك هربا من ثورة مفاجئة وشيكة الوقوع . وسيخبرونك أن مبلغ المائة ألف دولار التى كان يحملها فى حقيبة أمريكية مصنوعة من الجلد أهديت لتخلد ذكرى ولايته العاصفة . سيقولون لك إن هذا المبلغ – ميزانية الحكومة واعتمادها المالى – لم يعثر عليه أبدا بعد ذلك » . ويعلن أو . هنرى فى نهاية هذه الافتتاحية أن « القصة انتهت فيما يبدو قبل أن تبدأ . وقد يبدو أن نهاية المأساة وذروة القصة العاطفية قد استنفدت كل الاهتمام . إلا أن القارئ الفضولى قد يجد مزيدا من المعلومات فى تتبع الخيوط الدقيقة التى تشكل النسيج البارع للملابسات ... وعن طريق متابعة هذه الخيوط فقط سيتضح السبب وراء دفع نقود للعجوز الهندى جالفز Galvez سرا . وذلك لكى يرعى مقبرة الرئيس ميرا فلورس ويحافظ على اخضرارها . هذا رغم أن العجوز لم ير رجل الدونة التعيس الحظ إطلاقا . لم يره فى حياته ولم يرجمانه بعد موته . وأيضا سيتضح السبب الذى كان يتحتم من أجله على ذلك الشخص أن يتمشى ساعة الشفق ملقيا من بعد نظرات أسيانة هادئة على تلك الهضبة المهملة » .

وعلى ذلك ينكشف وجود اللغز منذ البدايات الأولى للقصة . وتأخذ الرواية شكل إجابات عن أسئلة مطروحة فى البداية . و« تعرية » اللغز هذه تعد المجرى الرئيسى للحبكة . وتجعل بناء الرواية يقوم على المفارقة أو المحاكاة الساخرة .(٤) والسبب فى ذلك أن اللغز لا يتم تقديمه بطريقة جادة . ولكنه يقدم باعتباره عنصرا لإثارة الشك أو السخرية . أو وسيلة يعاتب المؤلف القارئ بها . وأحيانا يؤكد المؤلف بطريقة متعمدة وجود لغز فى الرواية . والمؤلف لا يختفى وراء الأحداث لا متلاكه الحل . كما يحدث فى الروايات البوليسية

العادية ، بل إنه على العكس من ذلك يذكر القارئ دائما بحضوره . وحين يذكر أو . هنرى أن سميث الغامض لن يظهر مرة أخرى حتى نهاية الرواية (الفصل الثالث) يضيف قائلا: « هذا ما يجب أن يفعله ، وذلك أنه حين أبحر قبل الفجر فى يخته رامبلر Rambler حمل معه حل لغز كبير مستحيل ، حتى إن قليلا من أهل أنشوريا يمكن أن يغامروا ولو بطرح مثل هذا اللغز » .

والحافز السيكلوجى غائب تماما ؛ فالتركيز فى الرواية قائم على الأحداث لا على التجربة الداخلية . ولذلك يمر القارئ مرور الكرام على مشهد انتحار الرئيس . ولا يحاول أو . هنرى تقريب قارئه من الشخصيات بدرجة تكفى للإيهام بأنهم بشر أحياء ، فشخصيات الرواية دمى ، بمعنى أنهم يقولون ما يأمرهم المؤلف بقوله ، ويفعلون ما يأمرهم بفعله . وهم لا يعلنون شيئا يتحتم أن يظل مبهما احتفاظا بسر اللغز ، وذلك لأن تلك هى إرادة المؤلف .

إن الحافز الأساسى للرواية بهذا المعنى بسيط جدا وشفاف . ومابرر وجود الرواية ويعللها هو اختلاط شخصية رئيس الجمهورية - جمهورية أنشوريا - بشخصية رئيس شركة تأمين الجمهورية.وهكذا قام اللغز على نوع من التلاعب اللفظى الذى يعد وسيلة شائعة عند أو . هنرى ، هذه المصادفة البسيطة التى لا تحتاج فى ذاتها إلى تعليل ، تحولت فى مثل هذه الرواية إلى علة ومبرر لكل الأحداث التى تقع فيها .

وتطرح النهاية حلا ذا ثلاثة جوانب : الأول أن ميرا فلورس لم يكن الرئيس الذى أمسك به جودوين ولم يكن هو الذى انتحر ، وكان الذى انتحر هو السيد وارفليد . الثانى أن زوجة جودوين لم تكن هى الممثلة إيزابيل جيلبرت ، بل كانت ابنة وارفليد . الثالث أن جودوين لم يستول على النقود (كما أصر الشيطان « بليث Blythe » وكما يميل القارىء إلى الاقتناع ؛ ولكنه أعادها إلى شركة التأمين . والحل الأخير هو الحل الذى يتوقعه القارئ من بين هذه الحلول الثلاثة . وهذا التوقع لا يعتمد فيه القارئ على السياق،بل ينطلق فى توقعه من تصور أن هذا الحل هو الحل الحتمى . وعلى ذلك يصبح الحلان الأول والثانى مفاجأتين تامتين . وثم إشارات خفيفة موجودة فى المقدمة - كما هو دأب أو . هنرى دائما - ذكر فيها المقبرة الغريبة ، وذلك « الشخص » (جودوين) الذى يهتم لأسباب معينة بنظافة المقبرة ويزورها دائما . وخلال قراءة الرواية يميل القارئ إلى رؤية اللغز فى أى نقطة منها عدا النقطة التى يكمن فيها اللغز فعلا .

ورغم ذلك فالشئ الهام جدا بالنسبة لنا فى هذه الرواية أنها مجموعة قصص موحدة . إنها رواية ذات بناء « مُرقَّع » قائم على أساس مبدأ الترتيب على حلقات ، وهذا ما يفهم من العنوان نفسه « كرنب وملوك » . هذا العنوان مستمد من قصة لويس كارول Lewis Carroll الشعرية المعروفة ، وفيها يقترح حيوان بحرى على المحار الاستماع إلى قصصه التى تحكى عن أشياء كثيرة كالأحذية والسفن والشمع الأحمر والكرنب والملوك . وقد كتبت الرواية بطريقة شبيهة بطريقة الشعر الذى تعد فيه القوافى مسبقا ، حيث تكمن الفنية فى المهارة فى إدماج أشياء متباعدة وغريبة وربطها ببعضها البعض وواضح جدا منذ البداية الأساس الشكلى - الذى يشبه اللعبة - للرواية ، وواضح جدا كذلك أساسها القائم على المحاكاة الساخرة ؛ ذلك كله واضح فى « المقدمة » الاستهلالية التى يقولها النجار والتى تنتهى بنوع من النقد الذاتى . « هناك إذن حكاية صغيرة عن أشياء كثيرة لعلها تُلْقى من الحيوان البحرى آذانا صاغية لأنها تتضمن فى الحقيقة قصصا كثيرة عن أشياء كثيرة : عن الأحذية والسفن والشمع الأحمر وشجر السابال Cabbage Palms وعن الرؤساء لا الملوك . هذا بالإضافة إلى الحب وبعض المكائد . فى هذا الزحام تتناثر كميات من الدولارات الاستوائية ، دولارات تستمد حرارتها من أكف المغامرين الملتهبة أكثر مما تستمدها من حرارة الشمس المتقدة . وتبدو الحياة نفسها - بعد ذلك كله - بارزة هنا بكل ما تتضمنه من كلام كاف لإرهاق أكثر الحيوانات البحرية ثرثرة » . وهنا يشير أو . هنرى نفسه إلى بناء روايته ، ويخص بالذكر الحب والحبكات والعناصر الأخرى باعتبارها تعليلا لربط « كل هذه الأشياء الكثيرة » معا .

وظهور رواية « كرنب وملوك » يعد علامة بارزة جدا فى تاريخ القصة الأمريكية ، وذلك بالإضافة إلى ما سبق أن قلناه عن نظرة بو للرواية . إن تنظيم هذه الرواية القائم على أساس الحلقات يذكرنا بالأشكال القديمة للرواية ، كما أنه يعيد إلى أذهاننا مفهوم القصة باعتبارها شكلا أوليا وأساسيا وطبيعيا للنثر القصصى . ولقد كان من المنطقى - بهذا الفهم للرواية - أن يكتب أو . هنرى قصصا يمكن ترتيبها بسهولة على شكل حلقات ، وذلك اعتماداً على العديد من سماتها وملامحها . أما الشكل القصصى الضخم الذى يقوم على أساس دمج مواد متعارضة ، ويعتمد على المهارة الفنية فى الإسهاب فى الفصول ولصقها إلى بعضها البعض ، هذا الشكل القائم على أساس خلق مراكز متنوعة ، وعقد متوازية .. الخ هذا الشكل لم يكن واقعا إطلاقا فى إطار اهتمام أو . هنرى .

- ٤ -

ورغم ما قد يبدو فى عمل أو . هنرى من تماسك وتجانس - ورتابة وملل فى رأى الكثيرين - فهناك تذبذب وانتقالات وتغيرات جديدة بالملاحظة . فقد سيطرت على إنتاجه فى السنوات التى تلت سجنه مباشرة (والذى نشر أيضا فيما بعد) القصص العاطفية التى تحكى عن بائعات محلات نيويورك ، وغيرها من نمط « حكم جورجيا Gorgia's Ruling » . وبصفة عامة تلتقى فى إبداع أى كاتب العاطفية والكوميدية أو السخرية ، إذ يلتقى كلاهما فى الوظيفة التى تقوم على التعارض والتناقض المشترك . هذا مانجده فى أعمال ستيرن وديكنز ، ونجده إلى حد ما فى أعمال جوجول . ويتميز هذا المزج بين العاطفية والسخرية فى أعمال أو . هنرى بوضوح بارز يفسره أن اتجاهه إلى النادرة ذات النهاية المفاجئة المحكمة البناء والتصميم كان اتجاها محددا تحديدا دقيقا . ولذلك تترك قصصه العاطفية المنتزعة من الحياة لدى القارئ انطباعا بأنها مجرد تجارب ؛ لأنها من حيث الفنية واللغة أضعف من القصص الأخرى ، فهى

عادة ما تطول وتفتقد التركيز ، ونهاياتها تأتى مخيبة لتوقعات القارئ فتتركه من ثم مليئا بالإحساس بعدم الرضا . هذه القصص خالية من التركيز ، وتفتقد لغتها إلى الظروف ، وبناؤها إلى الدينامية . وقد يكون النقاد الأمريكان مستعدين لرفع هذه القصص إلى مستوى يتجاوز كل ما عداها ، إلا أن هذا تقييم يصعب أن نوافق عليه . إن المواطن الأمريكى عادة مايُسْلِم نفسه وقت راحته فى بيته للتأملات الأخلاقية الدينية والعاطفية ، ومن الضرورى أن يجد هذا المواطن القراءة التى تناسبه . تلك هى عاداته وتقاليده ، وهى سمة من سمات التاريخ القومى التى تحددها خصوصيات حضارته وطريقته فى الحياة . إن الخوف من أى نوع من «الإباحية» فى الأدب يعد عرفا تقليديا عند الأمريكان ، حتى لو كانت تلك الإباحية من النوع الذى نجده عند موباسان . وأو. هنرى أمريكى تقليدى فى جوانب كثيرة ، فهو يعترض على مقارنته بموباسان قائلا بازدراء إنه كاتب إباحى . ولأن هذه التقاليد الأمريكية فى الحياة غريبة على القارئ الروسى لم تلق قصص أو. هنرى العاطفية — التى نالت إعجاب الرئيس روزفلت — نجاحا عندنا .

ولنترك هذه الأعمال ، ولنركز اهتمامنا على إحدى قصص أو. هنرى الأولى . وهى قصة تلفتنا بغرابة بنائها مما يؤكد طبيعة الإنجازات الأولى لأو. هنرى فى هذا المجال ، تلك هى قصته «طرق المصير» التى نشرت لأول مرة عام ١٩٠٣ ، ولم تظهر مطبوعة فى كتاب إلا عام ١٩٠٦ (فى المجموعة التى تحمل نفس العنوان) وأحداث هذه القصة لا تقع فى أمريكا ، بل تقع فى فرنسا فى القرن الثامن عشر إبان الثورة . والقصة تتكون من ثلاثة فصول يعد كل واحد منها فى الحقيقة قصة مستقلة . يغادر الشاعر القروى دافيد مينيو David Mignot قريته راحلا إلى باريس . والطريق الذى يسلكه ينتهى إلى تقاطع : «يمتد الطريق فراسخ ثلاثة ثم ينتهى إلى شئ محير ، فهناك طريق واسع إلى اليمين ، وثم فرع آخر من الطريق يمتد يسارا . وقف دافيد برهة مترددا ، ثم سلك الطريق الأيسر» وتلا ذلك قصة منفصلة بعنوان «الفرع الأيسر The Left Branch» تنتهى بانطلاق طلقة من مسدس المركيز دى بوبيرتوى Beaupertuys تؤدى إلى وفاة دافيد . يعقب ذلك مباشرة الجزء الثانى بعنوان «الفرع الأيمن The Right Branch» بادئا بنفس العبارات : «يمتد الطريق فراسخ ثلاثة ثم ينتهى إلى شىء محير ، فهناك طريق واسع إلى اليمين ، وثم فرع آخر من الطريق يمتد يسارا . وقف دافيد برهة مترددا ، ثم سلك الطريق الأيمن» . وتنتهى هذه القصة الثانية أيضا بموت دافيد فى ظروف مغايرة وإن كان بنفس مسدس المركيز دى بوبيرتوى. ويأتى عقب ذلك مباشرة الجزء الثالث بعنوان «الطريق الرئيسى The Main Road» بادئا بنفس العبارات الافتتاحية ، ولكنه ينتهى بعودة دافيد إلى القرية بعد دقيقة من التفكير . تأتى بعد ذلك القصة الثالثة ، وتنتهى بانتحار دافيد بمسدس وقع فى يده مصادفة . وهذا المسدس كان ذات يوم فى حوزة المركيز دى بوبيرتوى .

تعتمد هذه القصة فى بنائها على فكرة «الطرق الثلاثة» ، وهذه الفكرة موتيفة فولكورية تعبر عن حتمية القضاء والقدر . يؤكد ذلك الاقتباسُ الشعرى (الذى يرد مرة واحدة عند أو. هنرى) الذى يثير إمكانية «تغيير المصير أو تجنبه أو التحكم فيه وتشكيله» . وليس الجديد فى هذه القصة بالطبع الفكرة نفسها ، الجديد فيها تركيبها من ثلاث حكايات مستقلة اعتبرها الكاتب متغايرة . ولذلك لم يعن الكاتب فقط بتركها دون مبررات تربطها ببعضها البعض ، ولكنه لم يعن أيضا بإبداع أى إمكانية لصياغتها فى كل مترابط . وعلى ذلك قدم الحبكة عارية فى تنوعاتها الثلاثة المحتملة على شكل توازيات مجردة دون رابط يوحد بينها بطريقة أو بأخرى فى كل موحد كما هو المفترض عادة . ولنأخذ على سبيل المقارنة — مثلا — قصة تولستوى «ثلاث ميْتات» التى قدمت متوازيات «السيدة والفلاح والشجرة» بطريقة مبررة فى نسق مترابط من الأحداث على النحو التالى «التوقف فى الطريق / السائق / حذاء الفلاح / الوعد بنصب الصليب .. الخ» . أما أو. هنرى فيقدم لقارئه غالبا نمطا بنائيا يكون كل جزء فيه كلا مستقلا ، فالبطل يبدأ حياته من جديد فى كل مرة . ويبدو الأمر كما لو كان المؤلف قد نسى أنه مات فى الفصل السابق . نحن إذن بإزاء حكايات ثلاث تتصل ببعضها البعض ، غير أن اتصالها لا يقوم على أساس مبدأ الترابط العلِّى لمغامرات البطل (كما هو الأمر فى روايات المغامرات) بل يقوم على أساس المقارنة والتقابل . وعلاوة على ذلك فوحدة البطل التى تفرضها الفكرة لا ترتبط بوحدة مصيره — ويمكن أن تكون الرواية رواية مغامرات ، لو قمنا بتغيير نهايات الجزأين الأول والثانى (مع استبقاء شخصية دافيد حية) . وعلى العكس من ذلك فإن كل ما نحتاجه فى رواية مغامرات لكى يموت البطل هو أن نحذف كل الأدوات «المساعدة» (كما حدث بشكل واضح فى إحدى روايات دوماس) .

ومع ذلك فإن جدة بناء هذه الرواية لا تقف عند هذا الحد ، فالخط الرئيسى للبطل دافيد مينيو وللأحداث قد انقطع مرتين بموته ، ثم استؤنف مرة ثالثة . وبذلك انتفى الترابط والاتصال الطبيعى . لكن المستوى الثانوى للأحداث يسير على نمط مألوف فى نسق زمنى مستقيم ، فالماركيز دى بوبيرتوى يسافر إلى باريس «الفرع الأيسر» ويشارك فى مؤامرة ضد الملك «الفرع الأيمن» ثم ينفى بسبب هذه المؤامرة ، وتصادر كل أمواله ، ويباع المسدس لأحدمحلات بيع العاديات حيث يقع فى يد دافيد «الطريق الرئيسى» . وهناك بطل ثان لم تقدم حكايته فى شكل أحداث مترابطة رغم أنها تقع فى خلفية الحدث الرئيسى موزعةً على حلقات ، فينتهى حدث ليبدأ آخر . والمسدس نفسه يعد بطلا من نوع ما ، فهو ينتقل من يد لأخرى ، وفى كل مرة يقع فى يد دافيد . وعلى ذلك فثم اختلاط وتضارب غريبان بين مستويى الحدث فى القصة : المستوى الأول تقدمه قصة الماركيز وحكاية مسدسه ، وهو مستوى يتحرك فى الزمان بشكل عادى . والمستوى الآخر تقدمه الحكايات الثلاث التى تدور حول البطل نفسه . وهو مستوى يتحرك دون أدنى ترابط زمنى داخلى . وهذه الحكايات تعد مقحمة على مستوى الحدث الثانوى عدة مرات . وفى كل مرة يلغى الإقحام الجديد الإقحام الذى سبقه ويبدده . وهكذا يخرق الكاتب قوانين «الاحتمال» ويتجاوز كل المبررات الفنية ليحل محلها «دعوى thesis »

نحن إذن إزاء نمط خاص جدا من جمع القصص. ويمكن القول - إذا تذكرنا أن أو. هنرى كان يكتب في ذلك الوقت روايته «كرنب وملوك» - أنه كان مشغولا في تلك الفترة بشكل حاد بمشكلة الترتيب على أساس حلقات، وأنه كان مشغولا كذلك بمشكلة الربط بين هذه الحلقات فحاول أن يبتكر أبنية جديدة معقدة من ذلك النوع الذى وجدناه فى القصة السابقة. ويبدو أنه ملَّ التجريب بعد أن حاول أن يجد مخرجا من النماذج النمطية لرواية المغامرات والرواية البوليسية. وانتهى به الأمر إلى التخلى عن هذه التجارب، فبدأ فى كتابة قصص مستقلة، ثم دمج بعضها فى البعض الآخر بعد ذلك فى شكل مجموعات وذلك بناء على وجود خصائص مشتركة بينها من نمط أو آخر. ولعل ظروف الإبداع الأدبى التى كان يحياها أو. هنرى لعبت دورا ما فى رفضه لمزيد من التجريب فى مجال الترتيب على أساس حلقات، ففى ديسمبر ١٩٠٣ (نشرت قصته «طرق المصم» فى أبريل من نفس العام) وقع عقدا لكتابة قصص أسبوعية فى إحدى جرائد نيويورك. ومن الواضح أن فكرة الانتقال إلى أشكال فنية أسمى منزلة لم تفارق خياله، إذ يحكى فى سيرته أنه قال قبل وفاته بقليل إن كتابة القصة القصيرة لم تعد ترضيه، وإنه يفكر فى كتابة رواية كبيرة «كل ماكتبته حتى الآن لا يعدو أن يكون نزوات، أو محاولات قلم، وذلك بالمقارنة بما سوف أكتبه فى السنوات القادمة»[٥].

ويمكن - كما سبقت الإشارة - تتبع آثار الترتيب على أساس حلقات فى مجموعات أو. هنرى القصصية مثل «قلب الغرب» و«المبتز الرقيق». ونجد فى المجموعة الثانية راويا واحدا هو جيف بيترز. وتبدأ معظم القصص باستهلال للمؤلف، استهلال من ذلك النوع الذى يتناسب مع الحلقات بأسلوب الديكاميرون الذى يبرر القصص التى تأتى بعده. وأحيانا يربط المؤلف - علاوة على ذلك - بين القصص التى يضمها إلى بعضها البعض على أساس من الموضوع الذى تتناوله (وذلك كما فعل فى افتتاحيته الاستهلالية لمجموعة «علم الـــزواج الـــدقـــيـــق The Exact Science of Matrimony» وهى افتتاحيـــة تجاهلتها دائمـــا الترجمة الروســـية). ولا نحتاج إلا لتوسيع هذه الافتتاحيات حتى تصبح إطارا عاما ذا طابع خاص، وبذلك يتحول ما بين أيدينا إلى شىء يشبه رواية البيكارسك إلى حد كبير، مع الاحتفاظ بشخصيات من أمثال جيف وآندى اللذين نراهما مشغولين بتجارة الخمور، ثم فى خداع العمدة، ثم فى فتح مكتب للزواج وهكذا.

وقصة الحدث تنجذب بشكل طبيعى - فى تطورها - إلى الترتيب على أساس حلقات، وهذا نفس تاريخ تشكل رواية المغامرات القديمة (Lesage's Gil Blas) وبعد ذلك يتم إعادة توزيع عناصر التشكيل، وتنتقل عناصر التعليل الثانوية للمقدمة لتلعب دورا تنظيميا بارزا. ويتحول البطل إلى عنصر شكلى منظم بعد أن كان عنصرا من العناصر التعليلية (أى كان أداة لربط الأحداث ومزجها ببعضها البعض) وتتغير بناء على ذلك وظيفته البنائية. وينتج عن ذلك رواية ذات حبكة ضعيفة فى نهايتها، ولكنها تتضمن وصفا مسهبا ومتطورا (وصفا لطريقة الحياة ولسيكلوجية الشخصيات.. الخ) وهى النوع التقليدى الذى ساد الرواية الروسية فى القرن التاسع عشر. لقد تجاوز الأدب الروسى الآن هذا النوع من الرواية، ويقوم الآن بتطوير نوع جديد. من هذا المنطلق يعد أو. هنرى هاما جدا بالنسبة لنا؛ وذلك لأنه أنهى تطور الرواية الأمريكية فى القرن التاسع عشر، وقادها إلى التنظيم على أساس حلقات. إن مجموعات أو. هنرى تعد نمطا من قصص ألف ليلة وليلة، وإن كان ينقصها الإطار التقليدى العام الذى تقوم عليه ألف ليلة وليلة.

٥

كان أو. هنرى مضطرا لكتابة قصص قادرة على إرضاء أذواق متنوعة، وذلك بحكم عمله فى سوق أدبى. وارتباطه بشروط عقد، وحاجته لما يدفعه له الناشرون. كان عليه أن يرضى أذواقا من نوع خاص كأذواق الناشرين وقراء الصحف اليومية. وقد كان يمكن لأى كاتب قصة أن يكتب قصصا مثل «حكم جورجيا» و«يوم أجازة فى حياة رجل ضرير Blind Man's Holiday» و«ضباب فى شانتون A Fog in Santone». وتتجلى أصالة أو. هنرى وعبقريته فى قصصه الكوميدية والبيكاريسك وقصص المحاكاة الساخرة، وتلك القصص التى تنتهى بنهايات مفاجئة غير متوقعة، وتتضمن حوارا ذكيا وتعليقا ساخرا للمؤلف. تلك هى القصص المترعة بالمفارقات الأدبية النابعة من حساسية المؤلف ضد الصيغ الجاهزة (الكليشيهات) فى اللغة، والنابعة من حساسيته ضد البناء التقليدى للقصة. ولا يتعامل أو. هنرى مع الفكاهة المباشرة كما يفعل مارك توين، بل تتحول النوادر دوما بين يديه إلى محاكاة ساخرة ولعب بالشكل، كما تتحول إلى مادة للمفارقة الأدبية. وبتعبير أدق تأخذ النوادر شكلا جديدا يشبه أن يكون خلقا لنوع جديد. وفى تقليد القصة القصيرة نفسها تقليداً ساخرا يقف أو. هنرى على الحافة، مذكرا القارئ بوسائل ستيرن فى روايته التى تعتمد على المحاكاة الساخرة «تريسترام شاندى».

ولنبدأ حديثنا عن لغة أو. هنرى رغم أن اللغة جانب لا يدركه القارئ الروسى بالطبع. كانت اللغة ذات أهمية قصوى عند أو. هنرى. وقد يبدو من قراءة قصصه أنها مكتوبة على عجل دون جهد خاص لاختيار الكلمات، ودون اهتمام بمراجعتها وتنقيحها. ويحكى لنا جيننجز - صديقه الذى ظل وفيا له بعد سجنه - مدى معاناة أو. هنرى فى عملية الكتابة. فقد قضى ليلة كاملة فى كتابة «حارس قصر الراين الصغير The Halberdier of the little Rheinschloss» ولم ينته منها إلا ظهر اليوم التالى. يقـــول جيننجز: «ناداني الساعة الثانية عشرة وعشر دقائق قائلا: لقد تأخرت، إنى فى انتظارك؛ وحين دخلت الحجرة كانت المنضدة التى يكتب عليها مغطاة تماما بقصاصات الورق. وعلى الأرض كانت ثمة قصاصات مكتوب عليها بخط يده». وحين سأله جيننجز إن كانت هذه طريقته دائما فى الكتابة فتح أو هنرى درج مكتبه قائلا: «انظر، وأشارَ إلى كومة مكدسة من الأوراق مكتوبة بخط يده» ولم يكن من عادة

أو . هنرى أن يكتب مسودات لقصصه ، بل كان لا يبدأ الكتابة إلا حين تكتمل القصة فى ذهنه ، وكانت عملية إصلاح اللغة وتنقيحها عملية مستمرة لا تكاد تتوقف : «كان أو . هنرى فنانا حريصا ، كان عبدا للقاموس يداوم على مراجعته ملتذًا باكتشاف أى ظلال لمعانى الكلمات يمكن على أساسها أن يتجدد المعنى . وكان ذات يوم جالسا إلى مكتبه وظهره لى . كان يكتب بسرعة خارقة ، كما لو كانت الكلمات تتدافع بشكل آلى من قلمه . توقف فجأة وسكن لمدة نصف ساعة ، ثم استدار ، فاعترته الدهشة إذ رآنى لا أزال هناك فقال : (هل تحس ظمأ ، هلم نتناول مشروبا) قلت له وقد بلغ منى الفضول أقصاه : (أيكون رأسك خاليا حين تجلس هكذا ؟) ويبدو أن سؤالى وجد هوى فى نفسه ، فقال : (كلا ولكن علىَّ أن أوازن بين معانى الكلمات) ويذكر جيننجز فى مكان آخر أنه قضى عدة ساعات فى غرفة أو . هنرى منتظرا إياه لينهى كتابة إحدى قصصه : «كان يكتب بسرعة فائقة ، وأحيانا يكور الصفحة بعد أن ينتهى من كتابتها مباشرة ثم يلقى بها إلى الأرض . وبعد ذلك يواصل الكتابة دون توقف . وقد يجلس صامتا لمدة نصف ساعة متواصلة فى حالة من التركيز» .

معنى ذلك أن بناء القصة كان يكتمل فى ذهن أو . هنرى من بدايتها إلى نهايتها (أو لنقل هنا من نهايتها إلى بدايتها) وذلك قبل أن يجلس ويشرع فى كتابتها . وذلك أمر يعد سمة مميزة للقصة القصيرة (راجع آراء بو وستيفنسون التى أشرنا إليها سالفا) كما أنها سمة مميزة لأو . هنرى نفسه أيضا . وكل ما كان يفعله أو . هنرى حين يجلس إلى مكتبه هو أن يعالج التفاصيل من جانبى اللغة والسرد . وأى نوع من العمل هذا ؟ وعلى أى أساس يتم ؟ وأى وسائل اجرائية كانت تستخدم ؟ كان المبدأ الأساسى عند أو . هنرى تحاشى الصيغ الأسلوبية الجاهزة (الكليشيهات) ومصارعة العادات الكتابية التقليدية والأسلوب المنمق المألوف ، وتعريض الأسلوب الرفيع للسخرية . وقد أدى هذا بأو . هنرى إلى استخدام واسع للغة الدارجة فى روايات الجرائم ، وإلى تجنب مطرد للتكلف ، وإلى تحقير مستمر للصور التى تنبع فكاهتها من غرابتها وعدم توقعها .. وهكذا . وعند أو . هنرى دائما اتجاه للسخرية من بعض الأساليب الأدبية الشائعة . وهى سخرية تؤدى إلى إبراز المبادئ التى يعتمدها هو فى كتابته . وقد أدت به هذه الطريقة فى إحدى قصصه «دعنى أجس نبضك Let me Feel Your Pulse» إلى أن يشير إلى أسماء بعض الكتَّاب . يقول بعد وصف عملية الفحص التى قام بها الطبيب للمريض : «أراهن أن هنرى جيمس كان يمكنه أن يجتاز الاختبار الطبى لو استخدم عبارات وكلمات مثل : حملق ـ جدلا ـ غير مشغول ـ ظاهرى ـ أو من الأفضل بعد ذلك ـ فى اتجاه الأفق ـ مبطن ـ لو كان الأمر كذلك ـ خليج سيال مجاور ـ الآن ـ عائدا ـ أو بطريقة تسترعى انتباهك بالأحرى ـ ضعها فوق إصبعى المرفوع » (وذلك إشارة إلى تعقيد أسلوب جيمس وتنميقه .) ويقول فى نفس القصة واصفا سلسلة من الجبال : «كان الوقت قرب الشفق ، تسامت الجبال إلى مستوى وصف الآنسة مورفى Miss Murfee لها .»(٦)

فى مثل هذه المواضع ، وحين يتطلب تطويرُ السرد أو التقليد وصفا خاصا ، ينتهز أو . هنرى الفرصة ويحولها إلى مفارقة أدبية . وفى الوقت الذى يستغل فيه بعض الكتاب أمثال هذه الفرص لاستعراض فصاحتهم ، أو لإعطاء القارئ بيانات تفصيلية عن الشخصيات وطابعها ومظهرها الخارجى وملابسها وتاريخها ، يميل أو . هنرى للإيجاز والسخرية إلى أبعد حد : «عاد العجوز يعقوب سبراجنز Jacob Spraggins إلى بيته فى التاسعة والنصف مساء مستقلا سيارته . وعليك ـ بكل أسف ـ أن تخمن أنت طرازها ، فسأعطيك وصفاها غير مدعم . لو كانت هذه السيارة إحدى السيارات العامة لكان ممكنا أن أصف لك قوة محركها وعدد إطاراتها التالفة» (ليلة فى جزيرة العرب الجديدة « A Night in New Arabia »). هذه هى طريقة أو . هنرى النمطية . وثم نموذج آخر من نفس النوع فى وصف البطل . يقول أو . هنرى : «سوف أتجاوز عما ينطوى عليه إحساسك بالفضول نحو المظهر الخارجى لإنسان غريب ، من تطفل،وأعطيك ، وصفا مقبولا له : الوزن ١١٨ رطلا ، الشعر خفيف ، والمزاج عادى ، الطول خمسة أقدام وست بوصات ، السن : ٢٢ عاما . يرتدى حلة ثمنها عشرة دولارات ، مصنوعة من صوفٍ لونُ نسيجه أزرق مع ميل للاخضرار . فى جيبه مفتاحان وثلاثة وستون سنتا . ولكن لا تُسئ الظن فلهذا الوصف رنين التحذير أو الإنذار العام بأن جيمس إما مفقود أو ميت . » «ماذا تريد ؟ What you want?» . وتعتمد المفارقة على المحاكاة الساخرة ، فيتظاهر أو . هنرى بالإطناب :

«كانت إيلين Ileen على وجه الدقة تركيبا نباتيا ، يغطيها عطر الهى خالص ، ويحيط بها جو بخورى شاف ، كُتب لها يوم هبوط آدم من الجنة إلى الأرض . كانت شقراء ، مزيجا من الفراولة والخوخ والكريز وسواهم . كانت عيناها واسعتين متباعدتين ، تتميزان بهدوء يشبه الهدوء الذى يسبق العاصفة التى لا تهب أبدا . بيد أن الكلمات فما يبدو لى لا تغنى فى وصف الجميل (مهما كان ثمنها) . إنها كالوهم «يتولد فى العينين» هناك ثلاثة أنماط للجمال ... كُتب علىّ أن أكون واعظا ، فلا أستطيع أبدا أن أكمل قصة » (قاعدة متهافتة A Poor Rule)

وسيلة المحاكاة الساخرة التى تعتمد على استبدال لغة التقرير الرسمى بلغة الوصف الأدبى ـ كما فى المثال السابق ـ وسيلة يوظفها أو . هنرى بشكل دقيق منتظم فى قصة «تقرير المجلس البلدى A Municipal Report » . وتعد القصة بشكل عام ـ مع التجاوز والتساهل ـ قصةً سجالية Polemic كتبت ردا على تأكيد فرانك نوريس أن فى الولايات المتحدة ثلاث مدن فقط تصلح «مدنا قصصية» هى نيويورك ، ونيو أورلينز ، وسان فرانسسكو ، على حين أن مدن شيكاغو وبافلو وناشفيل ليس فيها ما يثير كاتب القصة . وعلى ذلك تدور أحداث هذه القصة فى ناشفيل فعلا . وبدلا من أن يصف أو . هنرى المدينة يُدرج فى القصة مقتطفات من دليل يتعارض أسلوبه بالطبع مع أسلوب الوصف الأدبى المألوف . وإدراج مثل هذه المقتطفات داخل القصة يحمل

طابع المحاكاة الساخرة . يصل الراوى للمدينة مستقلا القطار «وكل ما استطعت رؤيته من خلال حركة النوافذ خطّان من المنازل المعتمة . تتكون المدينة من منطقة تبلغ مساحتها عشرة أميال مربعة . وتبلغ طرق المدينة حوالى ١٨١ ميلا منها ١٣٧ ميلا مرصوفة . وبالمدينة محطة للمياه تكلفت مليونين من الدولارات . هذا علاوة على الخط الرئيسى الذى يبلغ طوله ٧٧ ميلا » .

ويجرى حوار بعد ذلك بين الراوى وإحدى الشخصيات : «قلت له وأنا أستعد للرحيل (وهو وقت لا يحتمل سوى بعض الملاحظات العابرة) : «إن مدينتكم مكان هادئ منعزل يجب أن أعترف بذلك . إنها مدينة ساكنة لا يقع فيها ما يعكر الصفو ، والحياة فيها عادية وأليفة . إنها تعتمد على تجارة المواقد والأوانى الخزفية مع الغرب والجنوب ، وطواحينها تعمل بطاقة تزيد على ألفى برميل من الدقيق » .

وقد أشار النقاد الأمريكان منذ فترة طويلة إلى هذا الاستخدام الساخر الذى يعتمد على محاكاة بعض المقتطفات ، والذى يعد إحدى وسائل أو . هنرى الأسلوبية الدائمة . ينقل أو . هنرى نصوصا عن تينيسون وسبنسر وغيرهما معطيا لمعانى كلماتهم دلالات جديدة ، ومبدعا منها بعض التوريات ،هذا إلى جانب أنه يشوه ـ عن عمد ـ أجزاء من هذه المقتطفات ، وهكذا . ومما يؤسف له أن القارئ الروسى لا يدرك كل ذلك كما هو الحال دائما مع الأعمال المترجمة ، وخاصة فى قصص الجرائم التى يعتمد أو . هنرى فيها على الجهل اللغوى للمتكلم (الأمر الذى يؤدى به للخلط بين المصطلحات العلمية وبين غيرها من الكلمات ، وذلك مثل استخدام مصطلح تحت جلدى « hypodermical » بدلا من كلمة افتراضى « hypothetical » .

وغالبا ما يكون سلوك الشخصيات عند أو . هنرى سلوكا غير مألوف فى الكتب ويؤكد المؤلف نفسه أحيانا هذه الغرابة فى سلوك شخصياته . يستعد بطل قصته «غلطة فنية A Technical Error » واسمه «سام دوركى Sam Durkee للقيام بعمل انتقامى دموى (والثأر موتيفة تقليدية فى التراث القصصى الأمريكى) : «أخرج سام من جيبه مطواة ذات مقبض مصنوع من العظم . استلّها ثم أزال بها قطعة من الطين الجاف كانت عالقة بحذائه الأيسر . ظننت فى البداية أنه سيقسم ـ على حد المطواة ـ أن يأخذ ثأره ، أو أنه سيتلو عليها ، لعنة الغجر ، ذلك أن قصص الثأر التى قرأتها أو التى قرأت عنها تبدأ هكذا عادة . ولكن يبدو أن هذه القصة تقدم معالجة جديدة للموضوع ، ومعنى ذلك أنها ستلاقى الاستهجان من النظارة لو عرضت على خشبة المسرح . تحدث سام خلال سيره عن الهطول المتوقع للمطر ، وعن ثمن اللحم ، وعن الكئوس الموسيقية . وإذا استمعت إليه وإلى حديثه فلن يخطر أبدا على بالك أن يكون له على وجه الأرض أخ أو حبيب أو عدو . وثم موضوعات لا تستوعبها الكلمات حتى فى الطبعات غير المختصرة من الأعمال» .

ومن الغريب أن المفهوم الأخير الذى يلقانا دائما عند الرومانسيين الأوائل (فى خاتمة قصة تورجنيف «مأوى النبلاء») والذى يستخدم علّة أو مبررا للتحفظ والصمت reticence ـ هذا المفهوم يقوم بوظيفة أخرى فى قصص أو . هنرى ، تلك الوظيفة هى تعليل وتبرير غرابة ما تقوله الشخصيات فى حالة ثورتها أو تفعله ، وتلك غرابة ذات طابع أدبى

وتجدر الإشارة بصفة عامة إلى أن الأداة الأسلوبية الأساسية عند أو . هنرى (والتى تظهر فى بناء الحبكة والحوار) هى الاعتماد على كل ما هو غريب وبعيد ولا يبدو عليه الترابط .ولهذا لا نجد كثيرا من الكلمات والأفكار والموضوعات والمشاعر غير المتوقعة . معنى ذلك أن المفاجأة وكسر التوقع إحدى أدوات المحاكاة الساخرة. وهى أداة تقوم بدور المبدأ المنظم فى الجُمَل . ولذلك لا يكون غريبا أن يبذل أو . هنرى جهدا لتجنب الوصف المنظم الدقيق . وليس غريبا أن يتحدث أبطاله بطريقة شاذة تماما . وفى هذه الأحوال تصبح اللغة مبررة بمجموعة من الأسباب والظروف .

ولقد قدم لنا أو . هنرى دراسة من نوع ما عن الكيفية التى يتحتم أن تتحدث بها الشخصيات حين تكون واقعة تحت تأثير انفعال ما . وهى دراسة قدمها لنا فى قصة «اختيار البودنج Proof of the Pudding » وهى قصة تجعلنا نستعيد «الجدل» القديم بين الناشر أو محرر الجريدة وبين الكاتب . وكان أو . هنرى يميل إلى وصف علاقته بالناشرين والمحررين وصفا ساخرا . نقرأ فى قصة «غلطة فنية» التى سبقت الإشارة إليها «لسام دوركى علاقة بفتاة (لو كنت أنوى بيع هذه القصة لمجلة متخصصة فى نشر القصص لتحتم على أن أقول : يبتهج بعلاقته بخطيبته)» . وفى قصة «اختبار البودنج» يلتقى كل من الناشر وكاتب القصة فى حديقة عامة . يرفض الناشر رفضا قاطعا ما يكتبه الكاتب متعللا بأنه يقلد النمط الفرنسى لا النمط الإنجليزى . ويشتبكان فى جدل نظرى ، فينتقد الناشر الكاتب متهما إياه بأنه يفسد قصصه فى ذروتها «لكنك تفسد كل حبكة بتلك الضربات الرتيبة السطحية من فرشاة قلمك ، تلك الضربات التى طالما شكوت منها لك . ولو تساميت إلى مستوى القمة الأدبية التى تصل إليه مشاهدُك الدرامية ، ورسمتها بالألوان الزاهية التى تتطلبها المشَاهِد لما أعاد إليك ساعى البريد هذه الأظرف الضخمة التى ترسلها إلى الناشرين فيردونها إليك» . ويرد الكاتب شارحا نظريته الخاصة «ألا يزال ذهنك متعلقا بهذا التصور التقليدى للدراما ! وتتوقع حين يخطف ذو الشارب الأسود الفتاة بيسى Bessie ذات الشعر الذهبى ـ تتوقع أن ترى الأم راكعة وقد رفعت يديها إلى السماء والضوء مسلط عليها وهى تبتهل قائلة : (فلتشهدى أيتها السماء أنى لن أذوق طعم الراحة ليل نهار حتى يقع ثقل انتقام الأم على رأس الوغد قاسى القلب) ! سأخبرك بما تقوله الأم فى الحياة الحقيقية ، إنها ستقول : (ماذا؟ بيسى خطفها رجل غريب؟ يا إلهى ! المصائب لا تأتى فرادى . ناولنى قبعتى الأخرى إذ يجب أن أسرع لإبلاغ الشرطة . كيف حدث أن لم يكن معها من يرعاها؟ أريد أن أعرف : كيف؟ ابتعد عن طريقى بحق السماء وإلا

فلن أنتهى أبدا .. أوه . كلا ليست هذه القبعة ، بل الأخرى البنية اللون ذات الشرائط الحريرية . لابد أن بيسى جُنّت ، إنها عادة تخجل من الغرباء ، هل البودرة على وجهى أكثر من اللازم ؟ يا إلهى كم أحس بالضياع » ويستمر الكاتب داو Dawe قائلا : « هذه هي الطريقة التى ستتكلم بها الأم ، إن الناس فى واقع الحياة لا يرتفعون فى الأزمات الانفعالية إلى عالم الشعر البطولى الخالص . إنهم ببساطة لا يستطيعون التحليق فى هذه العوالم . وإذا كان عليهم أن يتحدثوا أصلا فى مثل هذه الأحوال ، فإنهم يستخدمون مفردات اللغة نفسها التى يستخدمونها كل يوم ، ولكن كلماتهم وأفكارهم تختلط أكثر ، هذا كل ما فى الأمر » وفى إحدى القصص التى يتجادلان حولها ـ الناشر والكاتب ـ تكتشف الزوجة ـ عن طريق خطاب ـ أن زوجها قد هرب مع امرأة تعمل مانيكيرا ، فتقول : « طيب ، ماذا تعتقد فى ذلك ؟ » ويعلق الناشر ساخطا : « كلمات غير ملائمة على الإطلاق ، كلمات عبثية ... فلم يحدث أن تفوه كائن إنسانى بمثل هذه التعبيرات المبتذلة وهو يواجه مأساة مفاجئة » . ويذهب المؤلف إلى عكس ذلك فيقول : « ليس ثمة من يندفع فى حديث رنان طنان وهو يواجه أزمة حقيقية . رجلاكان أم امرأة . إن الناس يتحدثون بطريقة طبيعية ، بل ربما تحدثوا بطريقة أسوأ من العادية » . وتنبع فكاهية القصة من أن كلا من الناشر والكاتب يجد نفسه عقب هذا الجدل مباشرة فى ورطة « درامية مماثلة » فى نفس الوقت . ذلك أنهما ذهبا إلى مسكن الكاتب بعد أن فشلا فى التوصل إلى أى اتفاق حول خلافهما النظرى . وهناك وجدا خطابا علما منه أن زوجتيهما قد هجرتاهما . وكان رد فعل كل منهما (من الوجهة العملية) مناقضا لما كان قد طرحه نظريا . سقط الخطاب من يد الكاتب ، وغطى وجهه بيديه المرتعشتين باكيا بصوت مؤثر عميق : « يا إلهى ! لماذا سقيتنى من هذا الكأس ؟ فليكن الإخلاص والحب ـ أعدل عطايا سمائك ـ أقوالا ساخرة يتفوه بها الشياطين والخونة ما دامت قد خدعتنى » . وأخذ الناشر يتحسس أحد أزرار سترته وهو يتمتم من بين شفتيه الشاحبتين : « أليس هذا هو الجحيم فى رسالة ؟! ألا يلق بك على أم رأسك من شاهق ؟! أليس جحيما ؟! أليس كذلك ؟! » . إن المعنى الساخر الذى تتضمنه القصة يتوجه بصفة أساسية ضد اعتياد الكاتب على تقليد « الحياة الواقعية » ذلك أن المتوقع دائما أن يُعترض بأن الأشياء (فى القصة) « ليست كذلك » (فى الحياة) . وهو الاعتراض الذى نتوقع ضرورة أن يكون الناشرون قد صدعوا به رأس أو . هنرى حتى دفعوه إلى حالة من السخط والتبرم ، جعلته يذهب إلى جواز وقوع كل شئ فى الحياة .

ومن السمات المميزة لنزعة المحاكاة الساخرة عند أو . هنرى تعامله كثيرا مع مشكلات أدبية كموضوعات لقصصه . وينتهز الفرصة ليدلى بآرائه الساخرة حول معضلات الأسلوب ، كما يورد آراءه فى المحررين والناشرين وفى مطالب القراء هنا وهناك وهكذا . وبعض قصص أو . هنرى تذكرنا بالسوناتا المعروفة التى كانت شائعة فى فترة ما ، والتى تعتمد على المحاكاة الساخرة ، وتدور حول عملية تأليف السوناتا . وتفصح مثل هذه الأعمال عن وعى أو . هنرى العميق جدا بالتراث وبمعضلات الشكل الأدبى . وتؤكد ما نذهب إليه من النظر إلى إنجاز أو . هنرى باعتباره نقطة من نقاط الذروة التى وصلت إليها القصة القصيرة الأمريكية فى القرن التاسع عشر . لقد كان كاتبا وناقدا وصاحب نظرية ، وهذه خاصية لم تتحقق إلا فى عصرنا الذى تخلى تماما عن المفاهيم الساذجة عن الكتابة باعتبارها عملية « لا واعية » يعتمد كل شئ فيها على « الإلهام » وغلى ما « بداخل نفس الكاتب أو الشاعر » . وربما لم يتكرر ـ منذ لورانس ستيرن ـ مرة أخرى كاتب الحاكيات الساخرة الذى يمتلك مثل تلك المعرفة الدقيقة بحرفته ، والذى يحاول مرة بعد أخرى الاطلاع على أسرار هذه الحرفة كما فعل أو . هنرى .

وتبقى بضع كلمات إضافية عن أسلوب أو . هنرى ، فسرده دائما ساخر هازل . وكتابته مرصعة بالاستعارات التى لا تستهدف إلا إرباك القارئ ، أو الترفيه عنه بعقد مقارنات مفاجئة وغير متوقعة أدبيا . ولا تعتمد هذه الاستعارات على الصيغ التقليدية بل عادة ما تناقض « المعايير الأدبية » ، ذلك أنها تهدف إلى تحقير المستعار له ، الأمر الذى يؤدى بها إلى كسر مشكلة جمود الأساليب وتحجرها . وينطبق هذا الكلام بشكل أعمق على الفقرات الوصفية بصفة خاصة ، وهى المواضع التى يتجلى فيها المنحى الساخر لأو . هنرى كما سبق أن رأينا . يقول فى وصف مدينة مثلا : « رغم أن أضواء الشفق لم تكن قد ظهرت بعد ، فقد بدأت الأضواء تغمر المدينة كما يندفع القشار من مقلاة عميقة » (تهانى الموسم Compliments of the Season) . ولا حاجة بنا لإعطاء أمثلة أخرى ، إذ يمكن للقارئ أن يلاحظ بسهولة أن الوصف الأدبى التفصيلى والجاد لأى شئ أياكان يمثل قمة العبثية من وجهة نظر أو . هنرى . ولا ختبار كاتب مبتدئ يقوم بدور الصديق فى قصة (نار الجحيم The Plutonian Fire) يقترح عليه أو . هنرى مايلى « هب أنك تكتب مقالا وصفيا ... مسجلا انطباعك عن مدينة نيويورك كما تراها من فوق كوبرى بروكلين . المنظور البكر الـ » فقاطعة بتيت Pettit قائلا : « لا تكن غبيا . وهيا نشرب بعض البيرة . » . هذا أمر عادى جدا عند أو . هنرى فى الفقرات الوصفية وفى السرد . وأو . هنرى ـ علاوة على ذلك ـ يدخل فى حوار مع قارئه لا لإيهامه بأى اتصال بينه وبين القارئ ، أو بأى اتصال بينهما وبين الواقع ، بل ليؤكد بشكل مطلق دوره كاتبا ، ومن ثم ليعالج القصة من منطلقه الشخصى الخاص ، لا من منظور راو غير شخصى . وأحيانا يستخدم أو . هنرى راويا خارجيا (كما فى قصص الجريمة) وخاصة فى تلك الحالات التى يستخدم فيها اللغة الدارجة بهدف اللعب بالكلمات وما أشبه .

وإذاكان هذا هو النظام السردى عند أو . هنرى فالحوار ليس كذلك ، ذلك أن الحوار يؤدى دورا هاما فى الأسلوب ، وفى التأثير الذى تخلقه الحبكة . وتعوض دينامية الكلام فى الحوار ـ بشكل طبيعى ـ الإيجاز فى السرد وفى التعليقات الوصفية . وللحوار فى قصص أو . هنرى علاقة مباشرة بالحبكة وبالدور الذى تقوم به الشخصيات فى القصص كذلك . ذلك لأنه حوار غنى فى تنغماته ، سريع الإيقاع ، غامض وملتو بطريقة ما . وأحيانا يقوم الحوار على

أساس الثرثرة المبتورة ، أو سوء الفهم بين المتحاورين . وهذا لا ينعكس على الأسلوب فقط ، بل ينعكس كذلك على الحبكة . تتحدث فتاة فى قصة (العنصر الثالث The Third Ingredient) عن النهاية التعيسة لرحلتها (حيث كانت قد ألقت بنفسها فى النهر يأسا) ، وفى نفس الوقت تقوم فتاة أخرى بتجهيز طاجن البطاطس باللحم البقرى . تعبر الفتاة الثانية عن أسفها لأنها لا تجد بصلا تضعه فى الطاجن . تقول سيسليا Cecilia وهى ترتعد :

- لقد أوشكت على الغرق فى ذلك النهر اللعين

قالت هيتى Hetty :

- لابد من إضافة بعض الماء إليه ، أعنى للطاجن . سآتى ببعض الماء وأضعه فى المقلاة .

قال الفنان : إن رائحته شهية . واعترضت بيتى

- هذا النهر الشمالى العفن اللعين ! إن رائحته عندى بمثابة رائحة مصانع الصابون ، أو رائحة كلاب الصيد المبتلة .. أوه إنك تعنين الطاجن . أتمنى لو كانت عندنا بصلة واحدة له .

وثم حقيقة هامة لها صلة بما نحن بصدده فى هذه القصة فثم نوع من الموازاة بين دور البصل فى الوجبة التى يتم إعدادها (طاجن اللحم والبطاطس) وبين دور الشاب الذى يظهر فى نهاية القصة (وفى يده بصلة) . وتتضح هذه الموازاة فى السطر الذى تقوله هيتى وتنتهى به القصة . وفى قصة أخرى بعنوان (فدية ماك The Ransom of Mack يتحاور صديقان ، ويمكن من المناقشة استنتاج أن ماك مقدم على الزواج (وهو الأمر الذى يتبادر إلى ذهن صديق ماك) . وبناء على ذلك الفهم قام الصديق بتدبير خطة معقدة تستهدف منع هذا الزواج . ولكنه اكتشف فى النهاية أن عبارة ماك «علىّ زواج الفتاة التى مرّت الليلة» بالإضافة إلى كلماته وكلمات العروس اللاحقة لهذا القول ، لا تعنى سوى أنه الشخص الذى سيعقد مراسم الزواج بنفسه ، وذلك فى غيبة وجود أى شخص مناسب للقيام بذلك .

وبذلك خضعت القصة القصيرة للتجديد على يدى أو . هنرى ، حتى أصبحت معه تأليفا متميزا عن القصة المسلسلة والحوار الملهاوى أو الكوميدى .

٦

ونعود الآن إلى ولع أو . هنرى بالمحاكاة الساخرة وذلك من أجل اكتشاف المبادىء والوسائل البنائية العامة عنده من خلالها . ولقد سبقت الإشارة إلى اتخاذ أو . هنرى الأدب موضوعا تدور حوله بعض قصصه ، وذلك ببناء هذه القصص على مناقشة بعض المعضلات النظرية المتعلّقة بالأدب . وهذه القصص يمكن التعامل معها باعتبارها أبحاثا مستقلة يكشف لنا أو . هنرى من خلالها عن مبادئه وعن نقده للنماذج النمطية وهكذا . ويعلق أو . هنرى دائما على تطور الحبكة حتى فى الأشياء العادية جدا ، وينتهز كل فرصة لكى يقدم لقارئه مفارقة أدبية ، لكى يحطم الإيهام بالصدق ، ولكى يحاكى صيغة لغوية جاهزة (كليشيه) وليبرز التقليدية فى الفن ويعرّيها ، أو لكى يكشف عن الكيفية التى تترابط أجزاء القصة بها . ويتدخل المؤلف مرة بعد أخرى فى أحداث القصة مناقشا القارىء مناقشة أدبية ، ومحولا القصة إلى رواية مسلسلة تتسلل إلى كل الأجزاء المكونة لها عموما تعليقات من ذلك النوع .

ونتعرض الآن لمناقشة تفصيلية لإحدى قصصه لنرى النسق العام للمفارقة الأدبية واللهو عند أو . هنرى . إنه نسق يعتمد على وعى بأدوات البناء التقليدية ، ويقوم على تعريتها فى الوقت نفسه . تلك هى قصة «ليلة فى جزيرة العرب الجديدة» [٧] وهى تبدأ ، بمقدمة طويلة يُقيم المؤلّف فيها موازاة بين هارون الرشيد فى ألف ليلة وليلة وبين المحسنين من الأمريكان (وذلك موضوع أثير عند أو . هنرى) ، وينهى أو . هنرى مقدمته بقوله : «غير أن هناك الآن عشرة سلاطين لشهرزاد واحدة تعتبر أغلى من أن تخاف من وتر القوس . ونتيجة لذلك يتوقف فن القصّ» . ويلى ذلك قصة عجيبة العنوان ، هى قصة «الخليفة الذى هدّأ ضميره The Caliph who Alliviated His Conscience» . والقصة تبدأ فجأة على النحو التالى : «خلط يعقوب سبراجنز لنفسه بعض الويسكى بالماء المعدنى فوق خوانه البلّوطى» . ومع ذلك يكشف المؤلف عن نفسه فى البداية معلقا : «وهكذا بعد أن جذبت انتباهك بأكثر وسائل المهنة ألفة ، سيتوقف سير أحداث القصة برهة ، وأتركك لتتأمل بشىء من التذمر سيرة ذاتية مقتضبة بدأت منذ خمسة عشر عامًا» . ويظهر صوت المؤلف مرة أخرى بعد تلك السيرة المختصرة لسبراجنز : «هانحن ذا قد انتهينا ولّما ينتابك الملل بعد . أليس كذلك ؟ لقد سبق لك أن قرأت سيرا ... ولكن دعنا نكن منافقين» . ويتبع المؤلف ذلك ببعض التفاصيل القليلة عن ماضى سبراجنز . وتستدعى تلك التفاصيل استطرادا قصيرا عن الخلافات الزوجية ، استطرادا ينتهى بهذه الكلمات : «كلنا قبل كل شىء بشر : الكونت تولستوى ور . فيتزسيمنس R. Fitzsimmons وبيتربان Peter Pan وبقية الناس . لا تفقد صبرك ، إذ يبدو أن القصة تتحول إلى نوع من المقالة الأخلاقية تتوجه للقارىء المثقف» . وتأتى بعد ذلك بقية سيرة حياة يعقوب ، أعنى أحداث حياته التى تلى مباشرة تلك الأحداث التى افتُتحت بها القصة .

بعد ذلك تظهر سيليا ابنة يعقوب «سيليا هى البطلة . وإذا كان وصف الكاتب لها يغل خيالك فلك مطلق الحرية أن تصفها بنفسك» . تنجذب سيليا إلى كاتب فى محل للبقالة ، وتتحدث فى ذلك مع خادمتها أنيت Annette ، وهى شخصية لها اطلاع واسع على القصص الرومانسى . صاحت أنيت : آه ياحلوتى ! أليس ذلك رائعا .. إنه شبيه بما حدث «للورلين Lurline العسراء» . أو «الرونجز Wrongs صانع العراوى» أقسم لك أنه سيتكشف عن كونت» . وبدلا من وصف عملية المغازلة ، يرى أو . هنرى أنها «مسألة شخصية لا تخص الأدب العام ، بل يجب أن توصف بشكل تفصيلى منظم فى إعلانات المشروبات المقوية ، وأن توصف كذلك فى القوانين السرية للجناح النسائى من جمعية مصيدة

الخيانة القديمة Woman's Auxiliary of the Ancient Order of the Rat وقد تتضمن الأعمال المهذبة وصفا لمراحل معينة من عملية المغازلة وذلك دون الدخول فى منطقة أشعة إكس ، أو الدخول فى المناطق التى يحرّمها القانون » .

وأخيرا يستأنف أو . هنرى القصة من نقطة البداية « الأمر الذى يؤكد تصور أن بعض القصص تتحرك على شكل دائرة ، مثلها فى ذلك مثل الحياة ، ومثل الكلاب الصغيرة حين تسقط فى بئر . ويتحتم بأسى واختصار أن نلقى بعض الضوء على كلمات يعقوب » . وبذلك تتضح الكلمات التى قالها فى البداية « بحق أبواب الجحيم ، لابد أنها تلك الآلاف العشرة من الدولارات . وإذا أمكننى تسوية الأمر بحُلّت المشكلة » . فيعقوب يريدُ أن يرد النقود إلى ورثة صاحب المنجم الذين سبق له أن خدعهم : « والآن لابد من حدث سريع ، فلقد بلغنا أربعة آلاف كلمة دون أن تُذْرف دمعة أو ينطلق مسدس أو تُقال نكتة . أو تكسر خزانة أو حتى زجاجة » . ويبدأ يعقوب بحثه عن ورثة صاحب المنجم السيد هيو ماكليود Hugh McLeod . ونعرف بعد فترة ومماقيل منذ البداية ان اسم نيقال هو توماس ماكليود « هل تدرك المغزى ؟ ! كلانا يعرف بالطبع أن توماس سيكون الوارث . ولعلى أخفيت الاسم . ولكن لماذا أحتفظ بسرى حتى النهاية . فلأتركه ينكشف فى الوسط حتى يستطيع القارىء التوقف عن قراءة القصة عند هذا الحد لو أراد ذلك » .

والقصة كلها مبنية على هذا النوع من اللعب المستمر الذى يعتمد على المفارقة وإبراز الوسائل وكشفها . وقد يبدو أن أو . هنرى قد سلك « النهج الشكلى » وأنه خضع خضوعا تاما لفيكتور شكلوفسكى . والحقيقة أن أو . هنرى عمل صيدليا . وراعى بقر . وصرافا فى بنك . كما أنه قضى ثلاث سنوات فى السجن . وكلها مقومات من شأنها أن تشكل كاتبا من النوع الذى يحرص على تقديم « شريحة من الحياة » فى أعماله . ويتصدى ـ بالإخلاص قبل الحذق ـ للحديث عن مدى الظلم الذى يعم وجه الأرض . والواقع أن أو . هنرى أعطى قيمة للفن أرفع من القيمة التى كان يعطيها له ثناء روزفلت .

إن ما ناقشناه حتى الآن ليس أمرا استثنائيا أو نادر الوقوع فى أدب أو . هنرى ، بل هو النظام المعتاد فى قصصه . وثمة عنصر أساسى فى القصة يظهر عامة عند أو . هنرى ـ مثل تقرير المؤلف عن ماضى شخصية ما (تقديم الشخصية Vorgeschichte) ـ مصحوبا فى الغالب بمفارقة أدبية . تعد بدورها عنصرا استاتيكيا يوقف تقدم القصة . وثم مثال آخر « أولا : يتحتم إقحام السيرة (وإن تكن مختصرة إلى حد كبير) . وأنا أفضل أن أقلب حبة الكينين المغلفة بالسكر ، أى أفضل أن تكون المرارة من الخارج » (قصة : الكستبان ، الكستبان Thimble, Thimble) . ومماله علاقة بما نحن بصدده أن أو . هنرى يحى لنا من جديد النمط الساذج لإقحام السيرة المألوف لنا فى نماذج قصص الماضى . وإن يكن يفعل ذلك بطريقة كوميدية حادة . يقول : « والآن إلى سيرة هيتى الخاطفة إبّان صعودها طابق السلم » (قصة العنصر الثالث) .

ويمكن لنا إعطاء نموذج من قصة أخرى مواز للأمثلة التى أعطيناها عن المفارقة الأدبية واللعب بالشكل والتى أخذناها من قصة (ليلة فى جزيرة العرب الجديدة) .

الافتتاحية :

« لم يعد ثمة قصصتكتب عن عيد الميلاد . فقد استُهلك فن القص . أما بنود الصحف ـ وهى التى يمكن أن تحل محله ـ فيكتبها صحفيون شبان مهرة تزوجوا مبكرا . وتبنوا إزاء الحياة نظرة أخاذة ومتشائمة . وعلى ذلك فليس أمامنا ـ لشغل الأذهان الموسمى ـ سوى مصدرين مشكوك فيهما : الحقائق والفلسفة . وسنبدأ بـ أيما تريد أن تطلق عليه من أسماء » . (بهائى الموسم)[8] .

بداية العقدة :

تبدأ العقدة فى قصة « العنصر الثالث » بالارتفاع الفجائى لثمن اللحم . والبائعة التى فقدت وظيفتها ليس لديها إلا ما يكفى لشراء اللحم « هذه هى الحقيقة التى تجعل هذه القصة ممكنة . ولو لم يكن الأمر كذلك لاستطاعت النسات الأربعة أن تفعل .[9] ولكن معظم القصص الجيدة فى العالم تتعلق بنواقص لا يمكن سدّها . وبذلك تخلو هذه القصة من العيوب » . والانتقال من العقدة المعنية إلى الحدث فى قصة (كستبان كستبان) انتقال مفهوم وساخر . إذ تبدأ العقدة باستلام خطاب « ويحدث شىء ما فور انتهاء بلا ندفورد Blandford من قراءة الخطاب (كما هو المفترض أن يقع فى القصص وعلى خشبة المسرح) »

الحب :

النص السابق الذى يرفض فيه أو . هنرى وصف عملية المغازلة يعد نصا متميزا جدا ، ذلك أن نمط الحب الذى يعتمد على « التحليل السيكولوجى » يثير أو . هنرى . وبذلك فإنه يتجنبه تجنبا تاما . وينقل مشكلات الحب إلى خلفية القصة مركزا إياها فى مشهد خاص . أو مغلفا إياها بتفاصيل خاصة (كما فى قصة قلب الغرب) . وفى قصة « نار الجحيم » استطراد هام لما نحن بصدده . وهو استطراد يوازى ذلك الاستطراد الذى سبق أن أشرنا إليه (والشخصيّة هنا شخصية كاتب مبتدىء) :

« كتب قصص حب . وهو أمر تحاشيته تماما ، لأنى أعتقد أن العواطف الشائعة والمألوفة جيدا ليست موضوعا ملائما للنشر . ولكنها شىء يعالجه الأطباء النفسيون وبائعو الزهور . وقد طلب الناشرون منه قصص حب وزعموا أن النساء يقرأنها .

والناشرون على خطأ بالطبع ، فالنساء لا يقرأن فى المجلات قصص الحب ، بل يقرأن قصص ألعاب البوكر . ويقرأن وصفات المراهم المصنوعة من عصارة الخيار . أما قصص الحب فيقرؤها مدخنو السيجار السِمان والفتيات الصغيرات اللواتى لم يتجاوزن العاشرة . ولست أنتقد هنا أحكام الناشرين فهم غالبا رجال

ممتازون ، غير أن الرجل لا يستطيع أن يكون غير نفسه ، فهو محكوم بآرائه الشخصية وذوقه . وقد عرفت ناشرين شريكين كانا متشابهين تماما ، إلا أن أحدهما كان يحب فلوبير بينما كان الآخر يحب الخمر » .

وتقوم قصص الحب عند أو. هنرى فى معظمها على أساس موقف من نوع تقليدى جدا : رجلان يحبان امرأة واحدة (يؤكد أو. هنرى نفسه تقليدية هذا الموقف فى إحدى قصصه) وعلاوة على ذلك فهناك دائما بعض التفصيلات الإضافية ، وهى عادة تكون تفصيلات كوميدية لا ترتبط ارتباطا مباشرا بعلاقة الحب ، غير أنها فى نفس الوقت تتحول إلى تفصيلات هامة وأساسية بالنسبة للحبكة . ولذلك يستخدم الحب مثلا فى إحدى القصص ـ Psyche and the Pskyscraper و ـ مبررا للمقارنة بين العالم «الماحل inhospitable » والمحل الدافىء (العائلى) الذى يتبارى صاحبه مع «الفيلسوف» . ويتجسد موضوع الحب بالانتقال إلى صعيد آخر بشكل غير متوقع . وفى قصة أخرى هى قصة «كيوبيد الشهى Cupid à la Carte » نرى نفور البطلة من مشهد الرجال وهم يأكلون ، وكيف يتمكن أحد خُطّاب الفتاة من غزو قلبها . ويذكرنا هذا أيضا بقصة «دليل الزواج The Handbook of Hymen حيث تقع البطلة فى حب أحد المتنافسين عليها ، وقد سحرتها معرفته «الموسوعية» التى يعبر عنها بعبارات من النوع التالى : «توجد فى هذا الجذع الذى تجلس عليه ياسيدة سامبسون إحصاءات أروع من أى قصيدة ، فمخلفاته تبين أن عمره أكثر من ستين عاما ، وأنه يتحول إلى فحم فى ثلاثة آلاف سنة على عمق ألفى قدم . إن أعمق منجم على وجه الأرض موجود فى مدينة كيلينجورث Killingworth بالقرب من نيوكاسل . والصندوق الذى طوله أربعة أقدام وعرضه ثلاثة وعمقه قدمان وثمانى بوصات يتسع لطن من الفحم . إذا قُطع منك أحد الشرايين فاضغطى على الجرح . تحتوى ساق الإنسان على ثلاثين قطعة من العظام . احترق برج لندن عام ١٨٤١ م» وهذه القصة تعارض القصة السابقة Psyche and the Pskyscraper حيث تنتهى محاولات الفيلسوف إلى الإخفاق الكامل . وكما هو واضح من تلك الأمثلة ، ليس ثمة علاقة بين قصص الحب عند أو. هنرى وبين قصص الحب العادية المألوفة ؛ فليست قصص أو. هنرى إلا محاكاة ساخرة لنوع خاص من أنماط الجنس الأدبى الخاص بقصص الحب نفسها .

اللغز وحل العقدة :

لابد أن اللغز قد بدا لأو. هنرى ـ باعتباره أساس الحبكة والمنبع الرئيسى للفعل ـ مبتذلا ابتذال «قصة الحب» . وأو. هنرى فى الواقع لم يستخدم أبدا وسيلة الأُحْجية أو اللغز البسيط ، بل حولها عامدا إلى لعبة مفشيا السر فى بعض الأحيان ، خاصة فى تلك اللحظة التى يعتقد القارىء فيها ان اللغز هو المعضلة الرئيسية . وسنعتمد هنا على مثال من قصة «تهانى الموسم» وهو مثال يوازى ذلك الذى نجده فى قصة «ليلة فى جزيرة العرب الجديدة» . فقد فقدت فتاة صغيرة ابنة لمليونير عروستها المحبوبة المصنوعة من الخرق .

ويخطىء القارىء لوظن أن اختفاء اللعبة سيكون هو اللغز المحرك للأحداث ، إذ يشرح أو. هنرى فى الصفحة التالية للقارئ حقيقة ماحدث «لقد سرق الكلب الاسكتلندى العروس من حجرة الطفلة . سحبها إلى ركن من أركان الحديقة اليانعة ثم حفر حفرة دفن فيها اللعبة كما يفعل الحانوتى المهمل . وهكذا يحل اللغز دون حاجة لاستئجار مخبر خاص ، أو لرشوة الشرطى بورقة مالية» وحين يستبق أو. هنرى اللغز فإنه إما أن يضعه حيث لا يتوقعه القارىء ، أو يكشف وجوده فقط عند ذروة الحبكة كما هو الحال فى قصة «كرنب وملوك» مثلا . واللعب بالحبكة يعد إحدى وسائل أو. هنرى المألوفة ، ففى قصة «بلد المراوغة The Country of Elusion » يجهض أو. هنرى فجأة مايفترض أن يكون هو اللغز الذى يتوقع القارىء منه أن يصل بالقصة إلى الذروة ، ويحل محله نهاية مختلفة للقصة وغير متوقعة . ويصاحب هذا الإحلال تعليق من المؤلف يقول فيه : «لقد سرقت مارى ذروة القصة وذهبت بها . ومع ذلك فإنها لم تتغلب علىَّ ، فثمة سرداب واسع فى مكان ما ، أميال طولا وأميال عرضا ، سرداب أكثر اتساعا من سراديب تخزين الشمبانيا فى فرنسا . فى هذا السرداب تحفظ جميع الذروات المضادة التى كان يجب أن تنهى جميع القصص التى رويت فى العالم . وسوف أسرق من هذا السرداب إحدى ودائعه» .

استنادا إلى الأمثلة التى استشهدنا بها ، تلك الأمثلة التى تكشف اتجاه أو. هنرى العنيد للكشف عن سِرّ بناء القصة ، وتكشف عن اتجاهه لإخضاع الحبكة لمبدأ المحاكاة الساخرة ـ استنادا إلى ذلك تكتسب النهايات اللامتوقعة معنى خاصا . ويمثل «عدم التوقع» فى النهايات سمة بارزة لافتة للانتباه فى قصص أو. هنرى ، وهى سمة أشار النقاد إليها كثيرا . وعلاوة على ذلك فهذه النهايات تكون دائما من نوع «النهايات السعيدة» . ولقد سبق لنا الحديث عن نهاية القصة القصيرة عند إدجار ألن بو ، وفى القصة الأمريكية القصيرة بصفة عامة ، إلا أن هذا ليس كافيا لفهم دور اللمسة الأخيرة فى قصص أو. هنرى . والعلة وراء ذلك اعتماد قصص أو. هنرى دائما وأبدا على المفارقة أو المحاكاة الساخرة . ولا يكون هذا الاعتماد فقط فى القصص التى يتدخل المؤلف نفسه فى تطورها ، بل يكون أيضا فى القصص التى لا يحدث فيها ذلك . إن قصص أو. هنرى محاكاة ساخرة للمنطق الشائع المعترف به للقصة القصيرة ، محاكاة ساخرة لمنطق القياس المنطقى الذى تعتمد عليه الحبكة المعتادة . ويُعدُّ التأثير المفاجىء فى ذاته سمة عامة فى كل من الرواية والقصة القصيرة ، وفى القصة القصيرة الأمريكية بصفة خاصة ، غير أن خاصية اللاتوقع فى قصص أو. هنرى تمثل قلب البناء ، كما أنها تتميز بسمات خاصة للغاية . إن نهايات قصصه ليست مفاجآت خالصة أو منافية للتوقع ، إنها تبدو كما لو كانت تثب أمامنا وتنبثق من ركن مظلم . وهنا فقط يلاحظ القارىء أن بعض التفاصيل هنا وهناك قد مهدت لمثل تلك النهاية . وهذه هى مفاجأة المحاكاة الساخرة ، مفاجأة مدهشة تلعب بتوقعات القارىء الأدبية ، وتضلّله وكأنها تسخر منه . وتبنى القصة تدريجيا بطريقة لا تتضح معها إلا قرب النهاية حيث يكمن اللغز

بالفعل ، وحيث تؤدى كلُ الأحداث ـ بصفة عامة . ولا تقوم النهاية بدور الذروة فقط ، ولكنها تفصح أيضا عن طبيعة العقدة الحقيقية ، عن المعنى الحقيقى لكل ما حدث . ولذلك غالبا ما يحدث فى قصص أو . هنرى ألا ينخدع القارىء وحده ، بل تنخدع أيضا إحدى شخصيات القصة «لا يغلب اللص إلا لص» ذلك هو الموقف النمطى المألوف فى نظام أو . هنرى القصصى. انظر قصص «أخلاق الخنزير The Ethics of Pig » و«الرجل يتسامى The Man Higher up » . وأو . هنرى لا يضع «طرقا مضللة» كما يحدث عادة فى القصص البوليسية ، ولكنه يعتمد على الغموض والجمل المبتورة ، أو يعتمد على استخدام التفاصيل التى تصعب ملاحظتها والتى تتكشف عن دلالة هامة فى النهاية (مثل الخاتم فى قصة «الشيطان ورامى السهام Mammon and the Archer » ، ومثل الخال الموجود على الحاجب الأيسر فى قصة «الغرفة المؤثثة The Furnished Room » ، ومثل الزرار فى قصة «تقرير المجلس البلدى» ومثل النصف دايم (خمسة سنتات) الفضى فى قصة «لا قصة No Story ») .

وتؤدى كل الأحداث فى قصة «جيف بيترز شخصية جذابة Jeff Peters as a Personal Magnet » إلى وقوع بيترز فى شرك . ومهما توقع القارىء فإنه لا يمكن أن يشك فى هذا ، ولكن الأمر يتكشف عن شىء مختلف تماما : «قلت ونحن نقترب من البوابة (قد يقابلنا شخص ما الآن يا آندى ، وأظن أن من الأفضل أن تخلعهما ...» ياه ؟ لقد كان بالطبع آندى تاكر ، وكان هذا مخططه ، وتلك هى الطريقة التى حصلنا بها على رأس المال الذى عملنا به» . إن ما كان يبدو موقفا واضحا تغيره النهاية تغييرا تاما . ويكتشف القارى أنه قد غُرِّر به ، لا لأن المؤلف قد أقحم شيئا زائدا زائفا ، بل لأنه اكتفى بعرض الحوار بين الشخصيات دون تعليق منه أو تدخل .

ويبدو الموقف فى قصة «أصدقاء فى سان روزاريو Friends in San Rosario » موقفا واضحا للغاية : مدير البنك لا يستطيع إظهار خطابات ضمان الكمبيالات الست للمفتش ، ومن المفترض أن يكشف تقرير مدير البنك عن سر اختفاء هذه الخطابات . وحتى ذلك القارىء الذى تعود النهايات المفاجئة بقصص أو . هنرى يتوقع من خلال هذه الخيوط حدوث شىء غير عادى ، خاصة أن ضياع الخطابات أمر لا يقبل الشك : وتأتى النهاية على العكس من ذلك ، وتنبثق من ركن مختلف ، ولذلك تعدل الموقف كله وتغيره . لقد اختلق المدير نفسه هذه القصة ـ قصة ضياع الخطابات ـ من أجل أن تطول زيارة المفتش لبنكه . وبذلك يعطى لصديقه (زميل له) فرصة لتسوية أموره قبل أن يزوره المفتش . ولا علاقة للقصة التى رواها المدير بخطابات الضمان (التى كانت فى جيب سترته) . ويرى القارىء بعد قراءة القصة أن بعض التفاصيل التى ذكرت بطريقة تبدو عرضية (المذكرة ـ الشبّاك ـ الستارة) كانت فى الواقع إشارات خفية للتحول غير المتوقع فى القصة كلها . لقد خُدع القارىء كما خدع المفتش فى نفس الوقت . وفى قصة «فدية ماك» التى سبقت الإشارة إليها يُخدع صديق ماك أيضا ، وذلك لأن كلمات ماك كانت تعنى شيئا مخالفا لما فهمه الصديق ولما فهمه القارىء منها .

ولا غرابة أن تكون مادة «الجريمة» فى قصص أو . هنرى سهلة المأخذ هكذا ؛ فلم يكن الأمر بالطبع أمر الأفاقين أنفسهم ، بل كانت قصص البيكار سك التى تزود أو . هنرى بأدوات فائقة لإقامة حبكته . ولم يكن أفاقو أو . هنرى من أصل أمريكى ، بل كانو فرنسيين وأسبان وعربا تمتد جذورهم إلى قصص وروايات البيكارسك القديمة . ولم يكن على أو . هنرى فى الغالب إلا أن يقدم بعض المبررات التى تعتمد على عناصر المهارة أو الخداع أو على عناصر سُوء الفهم . عناصر من النوع الذى قامت عليه قصته المشهورة «هدية الساحر The gift of the Magi » (يبيع الزوج ساعته ليشترى لزوجته مجموعة من الأمشاط هدية ـ وفى نفس الوقت تبيع الزوجة شعرها لتشترى لزوجها سلسلة هدية للساعة) وبذلك تقترب خطة هذه الحبكة من الشكل المجرّد الذى يشبه معادلة رياضية يمكن استبدال رموزها بأى حقائق يود القارىء إحلالها فى القصة .

ومبدأ النهاية المفاجئة غير المتوقعة يحتم أن تكون النهاية سعيدة ، أو كوميدية . وهكذا كانت نهايات «حكايات بلكين» لبوشكين (التى تعتمد على المحاكاة الساخرة أساسا) وهكذا كانت النهايات فى قصص أو . هنرى (قارن بين «صانع التابوت» لبوشكين وبين «صياد الرؤوس The Head Hunter لأو . هنرى) . لقد تعودنا فى حياتنا اليومية على مفاجآت مأساوية ، وهذه المفاجآت غالبا ما تعقبها صيحة احتجاج ضد المقادير . وليس ثمة فى الفن ما نصرخ إزاءه محتجين ، وليس من يُرغم الكاتب على مباراة الأقدار فى صنيعها ولو كانت مباراة على الورق فقط . إن النهاية المأساوية تتطلب مبررا خاصا (الإحساس بالذنب والرغبة فى الانتقام ، و«طبيعة البشرية» هى المبررات المعتادة فى المأساة) . وهذا هو السبب الذى يجعل من النهايات المأساوية نهايات طبيعية فى الرواية السيكولوجية ، ولا تكون كذلك فى القصة القصيرة التى تعتمد على الحبكة . وعلى القارىء أولا أن يتقبل النهاية المأساوية لكى يفهم حتميتها المنطقية . وعلى ذلك يتحتم أن تكون هذه النهايات ممهدا لها بعناية فائقة وإلا قضت قوتها على الذروة (أو بعبارة أخرى لا يجب أن تأتى هذه النهاية فى آخر القصة) بل يجب أن تكون فى حركة التدرج نحو النهاية . وليست النهايات السعيدة فى قصص أو . هنرى ـ كما هى فى «حكايات بلكين ـ استجابة لضغط مطالب القارىء الأمريكى العادى كما يزعم البعض عادة ، بل هى نتيجة منطقية طبيعية لمبدأ النهاية المفاجئة وهو مبدأ لا يتجانس مع القصة المبنية على الحبكة ذات الدوافع التفصيلية . ولهذا السبب تندر أيضا النهايات المأساوية على شاشة السينما ، وفى أحيان كثيرة تكون غير مقنعة ، وذلك لأن البواعث السيكولوجية غريبة تماما على طبيعة الصور المتحركة . وفى قصص أو . هنرى القصيرة التى ترتكز محاكاتها الساخرة على النهاية ، تصبح النهاية المأساوية ممكنة فى حالة النهاية المزدوجة فقط ، كما هو الحال فى

قصة «طريقة الفارس The Caballero's Way» حيث يُقتل تونيا Tonia فى حين يظل الفتى حيا ويحتفل بانتقامه ولكى تتضح هذه الفكرة أكثر نقول إن قصص أو. هنرى بعيدة تماما عن أى نزوع سيكولوجى، وبعيدة عن أى اتجاه لتعزيز الإيهام بالواقع فى ذهن القارئ، كما أنها بعيدة عن أى اتجاه لخلق تعاطف من أى نوع بين القارئ وأبطال القصة تأكيدا لبشريتهم. ويمكن القول إن كل تصنيفات المأساة أو الملهاة لا تنطبق على أعمال أو. هنرى.

وأو. هنرى بصفة عامة لا يخاطب عواطف القارئ؛ فقصصه دائما عقلية وأدبية. والقصص التى يحاول فيها أن يقدم مسحة انفعالية (ربما لإرضاء أذواق الناشرين والقراء) تكتسب سمة عاطفية بالضرورة، وتسقط بكل بساطة خارج إطار نسقه. وليس فى قصص أو. هنرى «شخصيات» أو «أبطال»؛ فهو يثير خيال قارئه باختيار صفات غريبة وغير مألوفة، يضعها متجاورة، الأمر الذى يجعلها بحكم تجسدها لافتة للانتباه. وبهذه الطريقة يُعوض ـ وهذا ما يحدث بالفعل ـ البناء الهيكلى لقصصه (وهذه وسيلة ترتبط بفن المحاكاة الساخر. انظر التفاصيل عند ستيرن). ولا عجب أن يكون بناء قصصه مكتملا فى عقله دائما كما يشهد جيننجز، ولا عجب أن يكون قادرا دائما وبسهولة على تغيير الحقائق فى قصصه؛ وذلك لأن تفكيره يأخذ شكل المخططات والمعادلات، شأنه فى ذلك شأن أى منظِّر ماهر. أما جهده فى الكتابة فكان ينصب على التصوير والتفاصيل اللغوية، وهذا أمر يفسر إحساس الرتابة الذى يجده القارئ الروسى فى قصص أو. هنرى. وأو. هنرى كاتب شديد التعقيد والدقة مع شهرته ووضوح لغته وقابليته للقراءة. إنه ماهر فى خداع القارئ حتى أنه يفشل دائما فى إدراك الغاية التى يقوده إليها المؤلف، ويفشل فى إدراك مدى المحاكاة الأدبية الساخرة ومدى المفارقة واللعب بالشكل التى يقوده إليها أو. هنرى ولذلك فمن المفيد بعد كل ما سبق أن نتوقف قليلاً عند بعض المواضع التى يكشف فيها أو. هنرى نفسه عن أو. هنرى الحقيقى، وتلك المواضع قصص «للصفوة» غير أنها هى القصص التى يكمن فيها أو. هنرى الأصيل، أو. هنرى المحاكى الساخر، وأو. هنرى الذى كاد يغلبه وعيه بقضايا الأدب، وتغلبه فكاهته، ويغلبه وضعه الساخر تجاه القارئ، أو حتى تجاه حرفة كتابة القصص ذاتها.

٧

وتحضرنى الآن قصص «عشاء عند ...(وهى عند مغامرات مؤلف مع بطل قصته)» و«لص تومى Tommy's Burglar» و«نار الجحيم». ويمكن إضافة عدد آخر من القصص هنا أيضا (مثل «لاقصة» و«كتاب جماهيرى Best Seller»)، ولكنى سأكتفى بأكثر هذه القصص أهمية طلبا للإيجاز.

تقدم قصة «عشاء عند ...» (وهى إحدى قصص المجموعة التى نشرت بعد وفاة المؤلف بعنوان: الحجر الدوّار) مناقشة نظرية عن فن القصة. وتقدم قصة «شارة الشرطى أو. رون The Badge of Policeman O Roon» تعليقا ساخرا ضد حراس التفاهة، يقصد الناشرين[١٠]. يقيم المؤلف فى هذه القصة حوارا مع شخصية فان سويلر Van Sweller الذى يُفترض أنه بطل قصة فى حالة تكوّن. وتقدم خطة القصة التى ستكتسب لهجة حماسية حادة على النحو التالى «تلا ذلك قعقعة، وانقض شرطى الخيالة فان سويلر.. آه.. لقد كان ـ ولكن القصة لم تنشر بعد، وحين تنشر ستعلم كيف قاد فرسه الكستنائى اللون مسرعاً كالرصاصة خلف العربة الفكتوريا المعرضة للخطر. واندفع فى المطاردة وكأنه كريتون Crichton وكروسيوس Croesus وقنطور Centaur وقد اجتمعوا فى شخص واحد. حين تنشر القصة سيعجبك ...». يمكن القول إن القارئ هنا يشهد إخراج السيناريو، ويرى المؤلف وهو يُعلّم البطل ماذا يفعل وكيف يتصرّف. يركز المؤلف انتباهه فى إبعاد بطله عن ارتكاب حماقات سخيفة، حماقات يُظهر البطل ميلا واضحا لارتكابها «لقد احتدت منازعاتنا مرة أو مرتين حول بعض التصرفات، غير أن هذه المنازعات لم تدم طويلا، فغلب على علاقتنا مبدأ الأخذ والعطاء. ولقد أثارت مشكلة حمّام الصباح أول مشادة بيننا»، إذ يرى البطل أن يبدأ دوره فى القصة بتناول الإفطار والاستحمام.. ويقترح أن يستقبل ضيفا خلال أى منهما. ويرفض المؤلف كلا الاقتراحين «قلت: كلا، ستظهر فى المشهد كما يتحتم أن يظهر سيد مهذب، أى بعد أن تكتمل أناقتك»، الأمر الذى يتم دون شك خلف الأبواب المغلقة».

من الواضح هنا أننا إزاء سخرية من تلك المشاهد الافتتاحية التقليدية التى لا علاقة لها بالحبكة. يحس البطل ببعض الضيق: «أوه، حسن... أعتقد أن الأمر يعنيك أكثر مما يعنينى، نستطيع على كل حال التخلى عن مسألة «الحمام» مادمت تعتقد أن ذلك أفضل، وإن كان لابد أن تعلم أن ذلك أمر عادى». ويضطر المؤلف مع مضى القصة إلى تقديم بعض التنازلات لبطله العنيد. وهنا يتدخل الأسلوب التافه لكى يلعب دورا فى اللهو «لقد انتصر البطل حين اعترضت على ارتدائه سترة من طراز إنجليزى خالص، وسمحت له أن يتمشى فى منطقة برودواى، بل وسمحت للمارة (ويعلم الله أن كل مكان لا يخلو من عابرين) أن يحملقوا بإعجاب واضح فى شخصه المنتصب الفذ، ووهبته مرغما ـ كأنى حلّاق ـ وجها داكنا ناعما ذا عينين عميقتين صريحتين وفك مستقيم». وتحدث فان سويلر إلى شخص ما فى النادى بقوله «يا واد يا جميل» فجذبه المؤلف من ياقته وصرخ فيه بحدة: «تحدث كالبشر بحق السماء أتظن من الرجولة استخدام مثل هذه الصيغ التافهة المتهافتة؟ هذا الرجل ليس «واد» وليس جميلاً». ووافق البطل المؤلف هذه المرة: «إننى استخدم هذه الكلمات لأننى مرغم على استخدامها. إنها فى الواقع كلمات تافهة، شكرا على حسن توجيهى يا واد يا جميل».

«كان المؤلف واثقا ـ رغم ذلك ـ أن بطله لن يترك المشاكسة أحيانا، فبدأ يرصد تحركاته:

وكل مؤلف ـ فيما أعتقد ـ يجب أن يكون خادما لبطله... وحين وصلنا إلى سكنه قال بلهجة المتفضل: «تعلم أن هناك قليلا من

اللمسات الخاصة يجب أن نحسمها معا ، لمسات تخص الزى . ويعتمد بعض الكتاب فى الغالب على هذه اللمسات ، وفى رأيى أن أدق الجرس للخادم الذى يدخل فى هدوء وبوجه خال من أى تعبير . قلت له بإصرار : «يدخل يدخل فقط إن الخدم لا يدخلون الغرف عادة وهم يترنمون بأناشيد مدرسيـــة ودون أن تتراقص وجوههم بتقلصات عصبية . لذلك يمكن التسليم بعكس ما تقول دون جزم سخيف لا مبرر له . »

وينصب المؤلف من نفسه موجها دائما لتحرير بطله من الوهم . وذلك بتنبيه للحشو الذى لا لزوم له فى حديثه ، ويتجاهل اقتراحاته كذلك . وينشب بينهما خلاف حاد حول مشكلة تناول البطل لعشائه فى مطعم : «إنك تتعمد أن تحوّلنى إلى معلن رخيص عن مطعم ... ليس لمكان عشائك الليلة أدنى علاقة بمسار القصة . ويعترض البطل قائلا : «حتى الشخصية فى القصة لها حقوق لا يمكن للمؤلف أن يتجاهلها ولابد لبطل قصة موضوعها الحياة الاجتماعية فى نيويورك أن يتناول عشاءه .. مرة واحدة على الأقل فى القصة . » ويتساءل المؤلف «لماذا لابد ؟» وتكون إجابة البطل أن ذلك مما يطلبه المحررون للترفيه عن المشتركين فى المجلات من خارج المدينة . «سألته فجأة بطريقة متشككة : (كيف عرفت هذه الأمور ، مع أنك لم تكن موجودا قبل هذا الصباح ؟ لست على أى حال سوى مجرد شخصيّة فى قصة .. أنا الذى أبدعتك ، فأنى لك أن تعلم شيئا !

ويقول ڤان سويلر بابتسامة عطوف : استميحك عذرا الحديثى فى هذا الموضوع ، ولكنى كنت بطلا لمئات القصص من هذا النوع . أحسست بالدم يندفع إلى وجهى ، فكرت ثم تلعثمت قائلا : «كنت آمل ... إن ... آه .. حسن .. من المستحيل بالطبع هذه الأيام طرح مفهوم جديد تماما للقصص . »

يشرح البطل للمؤلف كيف كان يتصرف فى كل القصص التى كان بطلا لها بنفس الطريقة «وقد فرضت على بعض الكاتبات أن أرقص مرحا بطريقة غريبة على سيد مهذب مثلى ، ولكن الكتاب الرجال تداولونى دون تغير يذكر بشكل عام » .

ورغم هذا الجدل والحوار لم يسمح المؤلف لبطله بالذهاب إلى المطعم رغم محاولاته المستميتة لإقناعه بضرورة ذلك وحيويته .. وذلك كأن يقول مثلا : «لقد سمح لى كل المؤلفين بالذهاب ، وأعتقد أن معظمهم كان يود مصاحبتى لولا إشفاقه من التبذير . بعد ذلك يستقل البطل تاكسيا ، ويستأجر المؤلف ـ بدولارين ـ عربة ليتبعه ثم يعلق على ذلك قائلا : «لو كنت إحدى شخصيات قصتى لا مؤلفها لكان سهلا على أن أنفق عشرة دولارات أو خمسة وعشرين أو حتى مائة . لكنى اعتقد أن دولارين يكفيان مصاريف على القصة فى ضوء الأسعار الحالية لها . »

يعيد الناشر القصة للمؤلف وقد أرفق بها خطابا يقترح فيه بجانب تعديلات أخرى ـ أن يذهب البطل للعشاء فى أحد المطاعم .

من خلال كل هذه التعليقات القائمة على المحاكاة الساخرة يتضح نظام أو . هنرى الخاص : ديناميةِ الحبكة ، وغياب الوصف التفصيلى واللغة المكثفة ، والتحاشى الواضح جدا لاستخدام أى نوع من الصيغ الجاهزة (الكليشيهات) . وتقدم قصة «لص تومى» وهى قصة داخل قصة ـ آراء ممتازة عن قصص الجريمة عند أو . هنرى ، وهى محاكاة ساخرة لقصص عاطفية تدور حول مجرمين تائبين نادمين . فى هذه القصة يحل الصبى تومى محل المؤلف فى قصة «عشاء عند ... » وكذلك يوازى اللص شخصية البطل ڤان سويلر . ومكمن الخلاف أن تومى يعلّم اللص ما يجب أن يفعل وكيف يفعله وذلك طبقا للقانون الأدبى ، لأن تومى صاحب خبرة فى هذه الأمور (فأبوه مؤلف) . وهكذا يمكن القول إن كليهما ـ اللص وتومى ـ يكوّن مشهدا تقليديا ، ويتصرف كما لو كان تحت تصريف أحد الكتاب ، ويتداخل العالمان «الواقعى» و «المتخيل» :

«ذهب بابا وماما إلى العاصمة لسماع دى ريسك De Reszke . إلا أن هذه ليست غلطتى ، إنها تبين فقط كم مرة طافت القصة بالناشرين . ولو كان المؤلف ذكيا لغيرها إلى كاروسو Caruso عند مراجعة البروفة » وحين يسأل اللص الطفل : «ألا تخافنى ؟! يجيب الصبى : «أنت تعرف أنى لا أخافك .. ألا تدرى أنى أعرف الحقائق من القصص وأميّز بينهما . لو لم تكن هذه قصة لصرخت حين رأيتك كما يصرخ الهنود الحمر ، ولعلك كنت تتعثر على السلالم . فيقبض عليك عند الناحية . » وحين يبرر اللص سطوه على البيوت بأن له «صبيا صغيرا ذا شعر بنى يدعى بيسى Bessie وهو موجود فى البيت » يعلق تومى مُغْضِناً أنفه : «هذه إجابة فى غير موضعها . يجب أن تحكى قصة سوء حظك قبل أن تُخرج الطفل من جعبتك » ويوجه تومى بناء السيناريو قائلا : «بعد أن تنتهى من غذائك ، وتحسُّ تجربة التحول المعتاد للمشاعر كيف ستُنْهى القصة ؟ » . ويتقمص اللصُ دورَ إحدى الشخصيات ، ويبدأ فى تخطيط تتابع المشاهد : فحين يعود للبيت سيتعرف الأب فيه على زميل الدراسة ، ويهتف بهتاف الكلية : (رار . رار . رار) قال تومى مستغربا : «حسن . هذه هى المرة الأولى التى أصادف فيها لصا يهتف بهتاف الكلية وهو يسطو على منزل ، حتى لو كان ذلك فى قصة . يشكو اللص بعد ذلك قلة محصوله : (لماذا يكون كل ما حصلت عليه فى قصة واحدة قُبلة من فتاة صغيرة فاجأتنى وأنا أفتح الخزانة ؟ » ولكنّه حين زعم أنه يفكر فى أن يضع مَفرشاً على رأس الصبى وهو ينهى عمله فى جمع الأدوات الفضية ، يعلن تومى مصَّمماً : «أوه . كلا لا تفعل ، فإنك لو فعلت لن يشترى القصة ناشر . ويجب ـ كما تعلم ـ المحافظة على الوحدات الثلاث ، ولكن ذلك عسير على كلينا ـ ياعم ـ كم أتمنى لو استطعت الخروج من القصة والسطو على شخص ما فعلا . وبعد الانتهاء من كل ما يفترض أن يقوم به المجرم فى القصص «التى تقرؤها العائلات » ، وبعد التنغيم التقليدى لعبارة «بارك الله فيك يا سيدى الشاب » يضيف اللص : «والآن أسرع ، ودعنا ننته أيها الصبى . فلابد أننا قاربنا الألفى الكلمة المطلوبة . »

وتعد قصة «نار الجحيم» هامة من زاوية أخرى ؛ فهى ليست محاكاة مباشرة مثل قصة «عشاء عند ...» أو قصة «لص تومى» ، بل هى على نمط الروايات المسلسلة ، وتدور حول موضوعات أدبية . وهى تشبه فى بدايتها تلك المناقشة التى دارت بين الناشر وكاتب القصة فى قصة «اختبار البودنج» ، فهى تدور حول الناشرين ، وحول اتجاهاتهم إزاء الكتّاب الناشئين . وحين يعطى الكُتّاب أصول قصصهم للناشرين ، يعتقدون أنه يتحتم عليهم التنويه بأن مضمون هذه القصص مشتق من الحياة بشكل مباشر «ويتوقف مصير مثل تلك الإسهامات كلية على ما إذا كانت هذه المظاريف مرفقا بها طوابع بريد أم لا . فإذا أُرفقَت الطوابع بها فإنها ترد إلى أصحابها ، أما الباقى فيلقى به على الأرض فى أحد الأركان على زوج من الأحذية الكاوتش ، وعلى تمثال النصر المجنّح Winged Victory ، وعلى كومة من المجلات القديمة يها صورة لناشر يقرأ آخر عدد من مجلة فرنسية هى «الصحيفة الصغيرة Le Petit Journal» وقد عمد أن يمسك بالمجلة فى الاتجاه الصحيح كما يتضح ذلك من الرسوم والصور .. إن القول بوجود سلال مهملات فى مكاتب الناشرين — أكذوبة . » فى هذا السياق تكتسب كلمات أو . هنرى عن قصته رنة ساخرة واضحة : «إن مهمة المقدمة تحذيرك من مفارق الطرق التى توجد فى القصة الحقيقية .. ولأنها تستهدف ذلك فهى تُحكى بطريقة بسيطة عن طريق استبدال أدوات الوصل بالصِّفات ، كلما كان ذلك ممكنا . وأيا كانت المظاهر الأسلوبية التى ستظهر فى هذه المقدمة فإنها تتوقف على عامل المطبعة . » وبطل القصة الكاتب المبتدئ بتيت Pettit يكتب قصص حب «ذات بناء جيد ، وأحداثها ذات ترتيب منطقى منظم ، إلا أننى اكتشفت نقصا فى حيويتها ، فقد رأيت هذه القصص كما لو كنت أرى صدفات حسنة المظهر دقيقة الترتيب ، ولكنها خاوية من مادتها وعصارتها الحية . » وتدور بعد ذلك بين المؤلف وبتيت مناقشة من خلالها يحاول كاتب القصة الدفاع عن نفسه : «يقول بتيت : لقد بعث الأسبوع الماضى قصّة تدور حول معركة بالمسدسات فى إحدى مدن التعدين فى أريزونا . فى هذه المعركة سحب البطل مسدسه عيار ٤٥ وأطلق الرصاص على سبعة من اللصوص بترتيب توافدهم من الباب . والآن إذا استطاع مسدس يحمل ست طلقات أن .. ، قلت : (حسن . هذا أمر مختلف ، فأريزونا بعيدة جدا عن نيويورك . وقد كان يمكن أن أكتب عن رجل يشنق بأنشوطة أو يطارده اثنان من عمال التراحيل لو أردت . ولم يكن أحد ليلاحظ ذلك حتى يتنبه إلى الخطأ. فتصيّد الأخطاء إياه من جهة ماك أدمز Mc Adams Junction ويكتب للصحيفة مشيرا إليه . ولكنك على وشك أن تواجه مشكلة أخرى :

«إن هذا الشىء الذى يدعونه الحب شائع فى نيويورك كشيوعه فى شيبويجان Sheboygan خلال موسم بشائر البصل . »

ويقع بيتيت فى الحب حسب نصيحة المؤلف ، ورغم ذلك يكتب بطريقة أسوأ : «كانت القصة هراء عاطفيا ، مليئة بالتهدج والذاتيّة الجياشة ، والفنية التى كان بتيت قد اكتسبها ضاعت . إن متابعة جملها اللزجة تثير تهكم الخادمة العاطفية المتأوهة . » بعد ذلك يتغير الموقف ، ويصبح بتيت موضع حب فتاة كانت «تعبده ، وتثير ضجره من آن لآخر» . ويكتب بتيت قصة تنال إعجاب المؤلف «اقتحمتُ غرفة بتيت وضربته على ظهره ، وناديته بأسماء المخلدين الذين يعجب بهم . تثاءب بتيت راجيا أن أتركه يعاود نومه . » وتنتهى القصة بأن يمزّق بتيت المخطوط ، ويصر على العودة إلى منزله .

«أنك لا تستطيع الكتابة بالحبر ، ولا تستطيع أن تكتب بدماء قلبك ، ولكنك تستطيع الكتابة بدم قلب شخص آخر لكى تكون فنّانا يجب أن تكون نذلا . حسن إننى أفضل ألا بام Alabam القديم ومحل الجنرال . هل معك ولعة أيها الحصان العجوز ..». ذهبت مع بتيت إلى المخزن رافضا التسليم .. قلت بلا تفكير فى محاولة أخيرة : «ما رأيك فى سوناتات شكسبير ؟» قال بتيت : «نذل إنهم يعطونك إياه وأنت تقُوم ببيعه ، أعنى الحب كما تعلم . إننى أفضل بيع المحاريث لحساب أبى» غير أنى اعترضت «ولكنك تعارض ما قرره العظماء» قال بتيت : «وداعا أيها الحصان العجوز .» وواصلت «النقاد ... ولكن .. افترض .. إن استطاع الجنرال أن يوظف بائعا لا بأس به أو محاسبا فى محله هناك ، فأرجو أن تحيطنى علما . هل تفعل ذلك ؟ »

هنا تمس سخرية أو . هنرى صناعة الأدب ذاتها . وهذه القصة تلقى بعض الضوء على ما تحدثنا عنه منذ قليل : أعنى غياب أى تآلف عاطفى (بما فى ذلك عاطفة الحب) فى قصص أو . هنرى ورفض أو . هنرى لقوانين «قصة الحب» أمر مبرر تماما فى هذه القصة وبطريقة واضحة .

وتقود المحاكاة الساخرة إلى شئ آخر ، كان أمل أو . هنرى أن يعثر عليه . ولقد وُجِدَت فى مكتب أو . هنرى بعد موته قصة لم تكتمل هى قصة «الحلم» (نشرت بعد موته فى مجموعة الحجر الدوّار ١٩١٢) . وقد أراد أو . هنرى لهذه القصة — فيما يبدو — أن تكون قصة جادة تماما إلى درجة الاكتئاب ، فهى تتضمن السجن والمحاكمة والحكم بالإعدام . ثم يحين وقت الإعدام ، إعدام إحدى الشخصيات ، ويجتمع فى غرفة الإعدام حوالى عشرين شخصا (هم ضباط السجن والصحفيون وبعض الجمهور) . وتنتهى القصة عند هذه النقطة . ومن المعروف أن أو . هنرى كان ينتوى أن يثير فيما بعد ما يتخيله رجلٌ محكوم عليه بالإعدام من صور تغطى تماما على الواقع : صورة حياة الأسرة ، بيت صغير وطفل وزوجة «صور الاتهام والمحاكمة والإدانة والموت على الكرسى الكهربائى .. كان حلما كل ذلك .. يأخذ زوجته بين ذراعيه ، ويقبل الطفل .. نعم ، هنا تكمن السعادة .. لقد كان ذلك حلما ، كابوسا .. ثم يُضغط على الزر الذى يوصل الكهرباء إلى الكرسى بإشارة من مدير السجن . لقد كان مورى Murray يحيا حلما خاطئا . »

ونعلم من ناقد أو . هنرى بصدد هذه القصة أنه «كان قد خطط أن تكون مغايرة لقصصه الأخرى ، وأنها قد تكون بداية لسلسلة

جديدة من القصص تكتب بأسلوب لم يسبق لأو . هنرى محاولته . لقد قال : (أريد أن يعلم الجمهور أننى قادر على كتابة شئ جديد علىّ ، أريد أن أكتب قصة لا أستخدم فيها اللغة الدارجة ، قصة ذات حبكة درامية مباشرة واضحة ، قصة أكتبها بطريقة تقترب من فكرتى عن كتابة القصة الحقيقية .) هكذا واجه أو . هنرى مشكلة «الشئ الجديد» وضرورة التطور وحتميته ، لدرجة أنه فكر فى أن يهجر كتابة القصة القصيرة وأن يكتب بدلا منها روايات ، ولكن الحظ كان له طرّيق آخر ، إذ سيظل اسم أو . هنرى مرتبطا إلى الأبد بالقصة القصيرة الكوميدية ، أو ما أطلق عليه هو فيما بعد «محاولات قلم» و «لعب أطفال» . ومع ذلك فتطور القصة القصيرة الأمريكية مستمر فى الحقيقة على الطريق الذى تصوره او . هنرى . وثم فى القصص الأمريكى المعاصر حركة بارزة نحو قصة السلوك والأخلاق ، والقصة السيكولوجية (دريزر Draiser وشيروود Sherwood وأنـدرسون Anderson ووالـدو فـرانك Waldo Frank وبن هيشت Ben Hecht وآخرون) . فى هذه القصص يكون اختيار مادة القصة ذا مغزى شكلى أعظم من البناء نفسه . وتكتب هذه القصص بعناية فائقة ، حيث تصبح البواعث والمبررات مركز اهتمام الكاتب .[١١] وهكذا فتحت قصص أو . هنرى أبواب هذا التجديد ، وذلك بما تحمله فى صميمها من محاكاة ساخرة .

الهوامش :

1. *Blagorodnyj žulik i drugie rasskazy* (*The Gentle Grafter and Other Stories*). Edited and with an introduction by Evgenij Zamjatin and K. I. Čukovskij. Moscow-Leningrad: Gos, Izd., "Vsemirnaja Literatura," 1924. *Selected Stories from O. Henry*. Edited by C. Alphonso Smith. New York, 1922.

2. See the article, "Žizn′O. Genri" [O. Henry's Life] by K. I. Čukovskij in *Blagorodnyj žulik i drugie rasskazy*, p. 14.

3. Al Jennings, *Through the Shadows with O. Henry* (London, 1924), pp. 159-160. (The Russian translation of this book is *O. Genri na dne* [O. Henry Down and Out], translated and edited by V. Azov. Leningrad, 1925.) We see, then, that the burglar tools and suitcase, despite everything, were put in to motivate the ending—they were invented to replace finger tips because that is what the "central effect" required.

4. The material of the main story—a farcical revolution in Anchuria—recalls Mark Twain's story, "The Great Revolution in Pitcairn."

5. K. I. Čukovskij, "Žizn′O. Genri," *Blagorodnyj žulik i drugie rasskazy*, p. 17.

6. A woman writer famous for her descriptions of nature, who published under the pseudonym of C. Egbert Craddock.

7. A connection with Stevenson is evident here. See his *New Arabian Nights*, which O. Henry mentions at the end of "While the Auto Waits."

8. In the introduction to another Christmas story, O. Henry quips on the same score: "So far has this new practice been carried that nowadays when you read a story in a holiday magazine, the only way you can tell it is a Christmas story is to look at the footnote, which reads 'The incidents in the above story happened on December 25th'—Ed." ("An Unfinished Christmas Story.")

9. From what follows, it is clear that O. Henry means to say here: ". . . would have purchased an onion." It is the missing onion on which the whole story is built—an example of how he could take the merest trifle and construct an ingenious story out of it.

10. It is likely that "The Badge of Policeman O'Roon" had once been rejected by an editor and that O. Henry wrote "A Dinner at—" by way of reaction.

11. Cf. similarly constructed things: Ambrose Bierce's "An Occurrence at Owl Creek Bridge," and L. Perutz's *Master of the Day of Judgement*.

كاره البشر

دافيد كونستان

لايختلف كاره البشر[1] (the misanthrope) عن الآخرين ؛ ذلك لأنه يحاكمهم بمقاييسهم هم . إنه يرى نفسه تجسيدا لمثال (ideal) اجتماعى قد خانه الآخرون ، وهو يدينهم لضلالهم ونفاقهم . ومع ذلك يبقى المجتمع على ماهو عليه ، دون أن يستطيع كاره البشر أن يسايره . وهو صارم فظ ، يبدو هدفا سهلا للسخرية . ولو كان كاتبا غير اجتماعى كالسيكلوب ، أو الناسك ، لما كانت القواعد التى تحكم حياة الجماعة مشكلة عنده ، ولكنه مُعَادٍ للمجتمع ، يحمل فى داخله صورة الشىء الذى يعارضه . وهذا التوتر يتطلب حوارا ، ولعل الأمر أشبه بما قاله شيشرون عن تيمون ـ وهو الكاره الشهير فى أثينا ـ من أنه « لم يتحمل البعد عنْ شريك واحد لاغير ، لكى ينفث فيه كل مافى قلبه من ضغينة وسموم[2] » وكاره البشر هجائى (ساتيرى) مثله أوجريكيوس القاسى الذى يلقى نقيضه (tirade) وهو يتلبث على بوابات مدينة روما الفاسدة ، قبل أن يهجرها إلى الأبد . ولقد كان جوفينال(Juvenal) ذا بصيرة نافذة حين أطلق على المتحدث اسم « أومبريكيوس » ، وهو اسم اشتق من « أومبرا » ((umbra)) التى تعنى « الظلال » ، ذلك لأنه يصوغ نقده للمجتمع وفقا لمثاله الظلّى .

وكاره البشر صورة غامضة ؛ فهو يتمثل ماينبغى أن يكون عليه الإنسان المتحضر ، ولكنه لايرغب فى أن يكون له دور فى الحضارة . وهو ـ بطبعه ـ يتخلى بسبب عزلته عن سطوة تلك المثل الاجتماعية ، التى هى أساس عدائه للمجتمع ؛ فالفضائل التى يطالب بها تفقد معناها فى مجتمع فرد ، وشكواه من نقائص المجتمع وليس من وجوده . ورغم قسوة مثله ، فثمة شىء بطولى فيه ، ولكنه فى الوقت ذاته ضحية مزاجه العكر .

إنه يندد ويرفض أن يشارك ، وهذا مايميز بينه وبين « النبى » . وهو ينطوى على تناقض ذاتى ، فهو النقيض الذاتى للمجتمع ، وهو الشىء فى اللحظة التى يكون فيها الشىء آخرا ، ولذلك يقدم المجتمع ذاته وينفيها ـ فى آن ـ من خلال كاره البشر . ومع ذلك ، فالطابع الاجتماعى لكاره البشر هو ـ بالتأكيد ـ مايحذرنا من عدّه نموذجا مجردا ؛ فليس انسحابه من المجتمع مجرد نتاج لشخصيته الفردية ، بل هو أمر يتعلق بمعايير العالم وسلوكه . وآخرية كاره البشر آخرية محددة ، بمعنى أن كارهى البشر ليسوا جميعا سواء ، فلكل منهم تاريخ ، هو انعكاس لتاريخ الأشكال الاجتماعية ذاتها . وما يعنينا ـ فى هذا البحث ـ هو هذا التاريخ ؛ ذلك الذى يمكن أن يُطْلَقَ عليه الأشكال الأخرى للآخرية .

ونتناول هذا الموضوع من خلال دراسة مسرحيات ثلاث ، تنتمى كل منها إلى مؤلف مسرحى متمكن ، وهى مسرحية « ديسكولوس » ((Dyscolus)) لمناندر ((Menander) وتسمى ـ أيضا ـ « كاره البشر » ومسرحية « تيمون آثينا » (Timon of ـ

Athens) لشكسبير ، و«كاره البشر» (Le Misanthrope) لموليير، وسنستكشف فى كل من هذه المسرحيات كيفية تفاعل هذا النموذج مع عقدة المسرحية وتكوينها . وسنعنى ـ فضلا عن ذلك ـ بالقيم التى تكون كلا من الشخصية والحدث ، بالتناقضات أو المشاكل التى ينطوى عليها المثال الاجتماعى ذاته . وفى هذا المستوى الذى يمكن أن نطلق عليه مستوى المعنى والدلالة فى العمل ، نستطيع المقارنة بين مختلف تجليات كاره البشر فى أثيناالقديمة ،وفى لندن الإليزابيثية ، وفى فرنسا إبان حكم لويس الرابع عشر .

ولقد قال المؤرخ كريستيان مبير ـ فى معرض فكره السياسى ـ «إن خصوصية أية ثقافة أجنبية لاتُفهَم دون تمييزها عن غيرها ، أو على الأقل عن ثقافة المتلقى نفسه» .[٣] ويصدق هذا القول على الثقافة الأم ، ولكن المرء يحتاج إلى محور للمقارنة ؛ ذلك لأن المفهوم أقل قيمة من الشخصية فى دراسة الأدب ، ولتحقيق هذه الغاية يخدمنا كاره البشر .

ومن الواضح أن مشروعنا ـ من منظور المنهج ـ ليس جدول مؤثرات بسيط ، فليس هناك دليل على أن موليير كان يعرف شيئا عن شكسبير ، أو عن مسرحية مناندر التى أنقذت من رمال مصر ، ونشرت لأول مرة عام ١٩٥٩ ، ولكن التأثيرات غير المباشرة لاينبغى أن تستبعد ، فربما كان موليير على علم بترجمة إيطالية لمسرحية «تيمون» ، يضاف إلى ذلك أن موليير وشكسبير كانا يألفان «أوليولاريا» ((Aulularia)) لبلوتوس ((plautus)) ، تلك التى تصور بخيلا . وتشبه مسرحية «ديسكولوس» فى بعض النواحى المهمة ، بل إن المسرحيتين «أوليولاريه» و«ديسكولوس» ، بتناولهما معا توحيان بنمط أساسى من أنماط الكوميديا الإغريقية . ومن المفيد أن نرى الكيفية التى تغير بها هذا النمط فى الدراما بعد ذلك ، فيتخذ شكل الحكى بالإمكانات الكامنة فى أساليب الحياة الجديدة والتراكيب المتجددة للمعنى . ويكمن جانب من قوة الأعمال الأدبية العظيمة فى أنها تحقق نظام البواعث والمشاعر والرموز الموجودة فى ثقافة ما فى أشمل شكل إبداعى ، أو كما يقول لوسيان جولدمان «تركيب كليات جديدة» [٤] . وتحمل مثل هذه الكليات ـ دائما ـ آثار الجهود المبذولة فى خلقها والإبقاء عليها فى حال من التوتر. ولايقتصر «اللاتركيب» عند جولدمان على الأبنية القديمةفحسب ،بل يشمل الجديدة بدورها .

وبينما تتجلى هذه الأبنية بكل تعقيداتها فى نتاج الخلق الثقافى تحمل ـ بصفتها وظيفة للمطالب الحية ـ ارتباطا بأشكال الإنتاج وإعادة الإنتاج الثقافى ، تلك الأشكال التى تعرف أنها تغيرت تغيرا عميقا من عالم دولة المدينة القديمة (أثينا) إلى عالم الأمم الأوروبية فى عصر النهضة . وليس كاره البشر الذى يعيش فى مجتمع «الملاك من الفلاحين» هو نفسه الذى يعيش فى عالم الرأسمالية السلعية الجديدة ، فالمسرحية التى تصوره ترتبط بسياقها الاجتماعى . ولكى لتحقق من صحة ذلك ـ أو نجعله مقبولا على الأقل ـ نأتى إلى المسرحيات ذاتها .

يعيش كاره البشر ، واسمه كنيمون ، فى مسرحية مناندر مع ابنته وعبد كهل يدبر له شؤون المنزل ، فى مزرعته التى يفلحها بنفسه . والمزرعة واسعة خصبة ، تمكنه من الاستقلال المادى ، وقيمتها لايستهان بها . وينفر كنيمون من صحبة الآخرين إلى درجة أنه يهجر الفلاحة ويترك قطعاً من أرضه ، تقع بالقرب من الطريق العام دون زراعة ، وإذا اقتحم غريب أرضه تلقّاه بقذائف من كتل طينية وحجارة . ولكنه يكتشف خداع تظاهره بالاكتفاء الذاتى ، عندما يهبط إلى البئر باحثا عن دلو سقط من حبله البالى ، ويتطلب الأمر مساعدة الجيران الكريمة فى إخراج كنيمون من البئر ويأتى شابان لإنقاذه ، أحدهما جورجياس ابن زوجته المنفصلة عنه ، تلك التى يعيش معها جورجياس بالقرب من كنيمون فى حالة فقر نسبية ، والآخر سوستراتوس وهو شاب غنى أنيق من المدينة يحب ابنة كنيمون ، ويحاول منذ البداية اكتساب ثقة الأب كى يوافق على زواجه من ابنته . ويبدو أن إنقاذ كنيمون من البئر يحقق له ذلك ، فيستسلم كنيمون أو بالمعنى الأصح يسلم مسؤولية أمر الفتاة إلى أخيها غير الشقيق جورجياس الذى يوافق بسرور على الزواج . وبهذا يستعد كنيمون للانعزال التام ، ولكنه لاينجح فى ذلك ، إذ يمنعه هزل الطباخ والعبد ، وكلاهما عانى ـ قبل ذلك ـ من رداءة طبعه وسوء معاملته لها . ويجرى الاستعداد لزفاف الفتاة إلى سوستراتوس وزفاف أخيها جورجياس إلى أخت سوستراتوس ، إذ إن الأخير أقنع والده أن يزوج ابنته من جورجياس وهو إنسان جدير بها مع أنه فقير ، كنوع من الخاتمة للحدث الرومانسى الأساسى . وخلال ذلك كله يعامل الطباخ والعبد كنيمون ـ الذى مازال ضعيفا متداعيا بسبب سقوطه فى البئر ـ بخشونة ، ويغيظانه ويجبرانه على الرقص والاشتراك فى احتفال الزفاف برغم احتجاجه .

ومن الممكن ـ هنا ـ أن نتتبع خيطين أو تيمتين فى هذه القصة ، أولها قصة الحب الرومانسية التى تدور بين سوستراتوس وبنت كنيمون ، والتى تتطلبها الكوميديا الجديدة ، وثانيهما دراسة شخصية كنيمون . ولقد حاول أرڤين شافر ، فى دراسة شاملة أن يبرهن على أن «مناندر يقترب من حل ، ولكن هذين العنصرين غير قابلين للتوافق ، ولذلك تنجح المسرحية فى تحقيق وحدة أحداث تامة» [٥] على أن تقسيم شافر يتجنب المنطق المتضمن فى العلاقات الاجتماعية فى دولة المدينة القديمة ؛ ذلك المنطق الذى يجعل من انعزال كنيمون ومصير ابنته قضية واحدة . ولا أقصد هنا مجرد ظرف عارض يقف فى طريق رغبة سوستراتوس وزواجه من الفتاة ، فهذه النظرة إلى الأمر لاتغير من تمييز شافر ، بل أعنى أن كنيمون وابنته (وهى شخصية وديعة ولكنها غامضة ، فليس لها سوى دور صغير يقرب من اثنى عشر سطرا فى المسرحية ، ولذلك لانكاد نراها إلا قليلا) يكونان معا «أسرة» ، أو (oikos) باللغة اليونانية . وهذه هى الوحدة التى يخلقها بُغض كنيمون ، فيعزله عن العالم الاجتماعى . ومن الملاحظ أن مثل هذه الأسر كانت تعتبر قادرة على الاستقلال الذاتى ، ولكن تربطها معا ـ فى الوقت ذاته ـ مشاعر مشتركة وشعائر جماعية وروابط الزواج . ومن هنا ، فالمعادل الاجتماعى لانسحاب

كنيمون يتمثل فى فسخ هذه الروابط ، وذلك بانفصاله عن زوجته إلى التعبير المطلق فى عزل ابنته ، ذلك الذى يشير إلى زوال صلة العلاقة التى تربط أسرته بالمجتمع ككل . وبهذه النظرة ، نرى أن المعنى الحقيقى لبغض كنيمون يكمن فى تنازله عن مسؤولية أسرته بما فيها الجيل الثانى . وتطرق المسرحية إلى موضوع (تيمة) المسؤولية أو القوامة فى بدايتها ، حين يشير سوستراتوس إلى أنه بعث عبده ليبحث عن والد الفتاة ، أو «ولى أمر الأسرة» (سطر ٧٣ – ٧٤) الذى يسمى باليونانية (kyrios) ويملك – حسب القانون الأثينى – قوامة قانونية على زوجته وأولاده ، وعلى ملكيته ، وعلى الأخريات من أخواته غير المتزوجات اللواتى لا ولى لهن غيره . وعند هذا الحد ، لايعرف سوستراتوس ببساطة ولى أمر الفتاة ، لكن هذه الإشارة الخفية للأشكال يتم تطويرها بعد قليل بالارتباط بعد مقابلة سوستراتوس والفتاة فى المشهد الوحيد الذى تظهر فيه ، فقد خرجت من منزلها لتملأ إبريقا بالماء (ذلك لأن الدلو الذى ذكرناه من قبل قد سقط فى البئر) فيبدى سوستراتوس استعداده لجلب الماء لها .

لكن عبدا لجورجياس – وقد استرق السمع إلى هذا الحوار – يلعن فى نفسه عدم اهتمام كنيمون بخروج بنت صغيرة عفيفة بمفردها ، فيقرر إبلاغ جورجياس بالأمر ليتوليا أمرها (epi meleia) (ص ٢٢٠ – ٢٢٩) ويؤنب جورجياس – عند مجيئه – العبد على وقوفه موقف المتفرج (allotrios) (٢٣٨)قائلا إنه لايصح للمرء أن يهرب من علاقة قرابة ، وهو يستخدم هنا كلمة (oikeiotes) (ص ٢٤٠) التى يخبرنا مصنف معاجم بيزنطية أنها تدل على روابط الزواج ، فى حين أن مناندر يقصد بها علاقة الدم بالمعنى الواسع [٦] ، ويواصل جورجياس قائلا إن والدها يريد أن يتنكر لقرابتنا له ، ولكن علينا ألا نحاكيه فى فظاظته . وفى نهاية المسرحية يعترف كنيمون بفشله كرب للبيت ويقبل جورجياس ابنا له ، فأرجح الظن أنه ليس هناك من يرضى به الكاره للبشر سوى نفسه (٧٢٩ – ٧٣٥ – ٧٣٧ – ٧٣٩) .

وعند هذه النقطة من المسرحية يتحقق نوع من حل العقدة ؛ ذلك لأن أسرة كنيمون قد تحررت من قيود طبعه المزاجى الحاد ، واستعادت علاقتها بالأسر الأخرى . ويظهر ذلك على نحو مباشر فى موافقة جورجياس على زواج سوستراتوس من أخته غير الشقيقة . ومن وجهة النظر هذه يمكن فهم وظيفه حب سوستراتوس ، بوصفه التعبير العاطفى أو الشخصى عن القواعد الموضوعية للقرابة فى المجتمع الأثينى ؛ ذلك الذى يمثل جماعة منغلقة التزاوج ، أى جماعة يتزاوج فيها المواطنون فيما بينهم ، بينما يحرم الغرباء على نحو صارم من مثل هذه العلاقة . وبعبارة أخرى فإن حب سوستراتوس لابنة كنيمون مظهر لمطالبة دولة المدينة بحقوقها من أسرة كيمون ، تلك التى كان – بانعزاله – ينكرها . وبذلك يمكن النظر إلى موضوع (ثيمة) بغض كنيمون للمجتمع وقصة الحب بوصفهما وجهى عملة واحدة .

ولاننكر أن كنيمون نفسه يظل بمعزل عن هذه الترتيبات الجديدة ، متنصلا من أى اهتمام بمن يتزوج ابنته (٧٥٢) مطالبا فقط بتوفير مايعوله هو وزوجته (٧٣٩) . وقد يشوب عناده روح الحل الكوميدى ، ولكن التحول السريع لشخصية كاره البشر سيكون غير متسق مع طبيعتها ، فكنيمون لايخضع ، كما لايخضع تيمون فى مسرحية شكسبير وألسيست فى مسرحية موليير ، لمثل هذا التحول . وفوق ذلك ، ينال التحول السريع من كرامة كنيمون الجوهرية ، فهو يملك مثل تيمون وألسيست نوعا من النبالة أو الفضيلة . وقد ألمحنا إلى أن الطبيعة المزدوجة تنتمى إلى المفهوم الجوهرى لكاره البشر ، فلنستكشف الآن كيفية توظيف مناندر له .

فى بداية أحداث المسرحية ، حين يرجع عبد سوستراتوس لاهثا من مقابلة كنيمون ، يقول سوستراتوس لا على سبيل الدفاع عن كنيمون بل محاولا التماس العذر لسلوكه : «إن الفلاح الفقير ممرور ، وليس هذا هو حال كنيمون وحده ، بل يشاركه فى ذلك كل الفلاحين» (١٢٠ – ١٣١) ومع أن سوستراتوس يفقد شجاعته عند وصول كنيمون إلا أن تصوره نموذج شائع للفلاح المكد الخشن ، يترجع صداه ويتضخم طوال المسرحية . ويلاحظ جورجياس – فيما بعد – أن نقمة كنيمون موجهة ضد الحياة العاطلة التى يعيشها الناس (٣٥٥ – ٣٥٧) وحتى كنيمون نفسه يظهر هذا الجانب لفظاظته حين يشاهد جماعة تجهز لاحتفال نحر القرابين للإله «بان» (Pan) الذى «يقيم» مع الحوريات بالقرب من بيت كنيمون ، فيلاحظ أن هذه التقوى المسرفة ليست من أجل الآلهة بل من أجلهم هم ، فالإله نفسه يرضى ببعض كعك وببخور الطقوس . وأن الغرض من الذبائح المشوية هو أن يلتهمها الناس (٤٤٩ – ٤٥٣) . وفى النهاية ، بعد أن أنقذ كنيمون من البئر بمجهود جورجياس وبمساعدة سوستراتوس الذاهل ، يلقى – مع اعترافه أن الإنسان يحتاج إلى مساعدة الآخرين ولا يمكن أن يستقل عنهم استقلالا كاملا – تفسيرا واعتذارا عن سلوكه ؛ فيقول إنه قد لاحظ جشع الإنسان الماكر . وتصور أنه لا أحد يراعى حقوق الآخرين ومشاعرهم (٧١٨ – ٧٢١) ، وما فعله جورجياس هو الذى قلب هذا الحكم ، خصوصا فى ضوء معاملة كنيمون له . ولكن كنيمون لايزال يحاول الدفاع عن نفسه : «لوكان كل إنسان مثلى لما كان هناك محاكم ولا مساجين ، ولا حتى حروب ، ولكان كل إنسان راضيا عن نصيبه العادل (٧٤٣ – ٤٥) وفى الحقيقة . فإن مثل هذا الشعور شىء مألوف عند الإغريق ، أى أن المشاكل تظهر حين يتدخل الناس فى شؤون غيرهم . ومع هذا ، فهى لحظة درامية رائعة . ويرى ناقد من النقاد أن ذلك إنجاز جديد بالاعتبار لمناندر ؛ ذلك لأنه بعد ثلاثة مشاهد من جعله كنيمون مسخا (ربما مسخا مضحكا ، ولكنه لايثير عطف المشاهدين ولو للحظة) يستطيع تحويله إلى إنسان ، يحاول أن يعيش حياته دون مساعدة الآخرين ، وليست هذه المحاولة مؤثرة فحسب بل تنطوى على شىء نبيل» [٧] ورأينا أن هذا الجانب من شخصية كنيمون يمكن التنبوء به ، فهناك دلالات أخرى مثل المفتتح (البرولوج) الذى يلقيه الإله بان ، ويصف فيه ابنة كنيمون بأنها «مثل أبيها فى التنشئة الطيبة ، ولاتعرف التفاهة» (٣٥ – ٣٦) .فى الواقع ، تبدو هذه المقارنة بين الابنة والأب غريبة إلى درجة أن بعض المحققين قد غيروا فى نص المسرحية ، ولكن سوستراتوس نفسه يتحدث فيما بعد عن التربية المتحررة المهذبة التى

حظيت بها الفتاة مع والدها الجلف ، والتى حمتها من التأثير الفاسد لمربيات الأطفال وحين يراها سوستراتوس ، يؤخذ بأسلوبها المتحرر وسط الجلافة القروية ((rusticity)) .

ويرى دارس من الدارسين أن عيوب كنيمون لاتنسج على منوال نموذج كاره البشر الأصلى فحسب ، بل وعلى منوال نموذج القروى الجلف الخشن ، من مثل «مزارع (agroikos)» ثيوفراستوس (Theophrastos)» وأرسطو غير المتحضر «الذى استخدمه ماناندر فى تصوير الجلافة القروية المفرطة»[٨] ولكن صورة الجلف القروى (the rustic) ثنائية الدلالة ، إذ تحمل فى طياتها تضمينات من الاستقلال الشديد والاستقامة والاجتهاد والشرف إلى جانب اللااجتماعية الصامتة الفظة . وإذن فكنيمون تجسيد لمثال (ideal) وتجسيد لرذيلة . وكما يقول باحث يعجب بأخلاقيات ماناندر ووعظه «فإن الجلافة القروية عيب عند ثيوفراستوس ، ولكنها تقترن عند ماناندر بالاستقلال النبيل والبراءة»[٩] .

وإذا كان كاره البشر فى مسرحية ماناندر يفهم بوصفه نموذجا معينا للفلاح الأثينى ـ مهما يكن فيه من مبالغة ـ فإنه يوحى بأن اكتفاءه الذاتى ليس مجرد وهم شخصى ، بل هو اختيار حقيقى ، أو ـ على الأقل ـ اختيار مقبول أيديولوجيا . وفى الواقع أنه يجمع بين الاثنين ، فقد كان أسلوب حياة كنيمون قابلا للتطبيق تماما ، لأنه كان باستطاعة الفلاح المالك أن يتعيش بمجهوده وحده ، ولاتحتمل مثل هذه المعيشة مزاجا رائقا . إذن فأكبر الظن أن تصوير ماناندر للكية كنيمون وظروفه تصوير واقعى . وأهم من ذلك أن صورة الأسرة المستقلة ذاتيا كانت صورة عريقة فى مجتمع دولة المدينة . ولقد عالجها أرسطوفان ((Aristophanes)) بشكل ممتاز فى مسرحيته «أكارنينز» ((Acharnians)) التى أخرجت قبل «ديسكولوس» بحوالى قرن ، ويبدو فيها البطل ديكايوبوليس ((Dicaeopolis)) ، ومعناه «المدينة العادلة» ، ممتعضا من فساد المواطنين الذين لايبذلون أى جهد للوصول إلى سلام مشرف مع اسبارطة ((Sparta)) ، فينسحب إلى ضيعته فى الريف ، ويوقع مع العدو معاهدة سلام منفردة . وتقوم القصة الخيالية على الفكرة الأساسية التى تؤكد أن الأسرة الواحدة تعمل كالمدينة ، مستقلة ومكتفية بذاتها ، وهناك ـ طبعا ـ اختلاف كبير فى الروح بين كلا الكاتبين المسرحيين ؛ فبطل أرسطوفان ينجح فى مغامرته الشجاعة نجاحا كبيرا مما يجعل الأثينيين يتضرعون إليه للاشتراك فى المعاهدة التى عقدها ، بينا يعانى بطل ماناندر من الإذلال ، ولكن كنيمون ـ على أية حال ـ لايقهر تماما ، فثمة توتر قائم بين الاكتفاء الذاتى والمجتمع ، ويتضح ذلك فى كرامته العنيدة .

ولقد كان هذا التوتر حقيقيا بالقياس إلى أيديولوجية دولة المدينة ، فى حين أن التمييز الطبقى المتزايد فى العهد الهلينى ، مع التغير السياسى لصالح الملاك الكبار الذين يدعمهم المقدونيون ، كانا يزيلان ـ على نحو متزايد ـ صورة الأسلاف عن مجتمع المواطنين الفلاحين . وللتغلب على هذا ، وفى الوقت نفسه لتمييع مشاكل الصراع الطبقى والاجتماعى الحقيقية ، يسير ماناندر على عدة محاور ،

فيقترح ـ أولا ، وعلى المستوى الأخلاقى ، مبدأ احترام الآخرين ومراعاتهم أو «حب البشر» ((Philanthropia)) بالمعنى الواسع للتعبير الإغريقى ، وذلك للوقوف ضد بغض البشر المفسد عند كنيمون . وقد تأكد هذا الملمح من المسرحية بسبب حب الكلاسيكيين للنقد الأخلاقى .

ويقول دارس من دارسى مسرحية ماناندر«يصور لنا ماناندر فى مسرحية ديسكولوس ، بوضوح تام ، الشقاق القائم بين المدينة والريف فى أثينا فى أواخر القرن الرابع قبل الميلاد .ويبين فى الوقت نفسه ، أن بذور «حب البشر» تحل المشكلة إذا نمت ، فتجمع بين تهذيب المدينة وخبرة الريف العملية ، فيتكاثف التأثير الموحد العظيم لهذا الشعور بالحب»[١٠] ولكن يجب التسليم بأن هذا الحب النبيل لايخفف نزعة كنيمون إلى الشك والارتياب والانفعال .

ويركز مدخل مختلف ، فى النظر إلى المسرحية ، على طريقة تقديم كاليبيديس ((Kallipides)) وهو أب سوستراتوس ، ذلك الذى يبجله جورجياس . وهو رجل ثرى ولكنه شريف وفلاح لا مثيل له (٧٧٤ ـ ٧٧٥) إنه يوافق على زواج سوستراتوس من ابنة كنيمون ، ولكنه يرفض طلب ابنه المفاجىء فى بداية الفصل الخامس بأن تتزوج أخته من جورجياس ، فزيجتان من أسرة فقيرة أمر صعب القبول (٧٩٥ ـ ٧٩٦) ، وأعتقد أن مقاومة كاليبيديس رغم أنها مؤقتة ، لايقصد منها سوى موازنة العائق الذى يمثله كنيمون ، وبذلك يدفع ماناندر كلا من الطرفين ، الفقير والغنى ، المهذب والجلف ، إلى شىء من التنازل ، ويحدد المشهد ـ ضمنا ـ أسباب احتراس كنيمون ، كما يحدد ذلك الجانب المنطقى لسلوكه . وعلى أية حال فليس طبعه الجلف هو الحاجز الوحيد الذى يحول دون العلاقات الخصبة الحرة التى تربط بين كل المواطنين . ويتوج سوستراتوس طلبه لزواج أخته من جورجياس بمحاضرة أخلاقية تهذيبية عن الاستعمال الصحيح للثروة ، تلك التى يملكها المرء لمدى زمنى قصير ؛ فالتصرف النبيل هو مساعدة الجميع وإسعاد أكبر عدد ممكن من الناس ، فمثل ذلك التصرف خالد تظهر فوائده فى وقت الضيق (٨٠٥ ـ ٨١٠) وهنا نرى الأخلاقية على مستوى تجريد سام وظنى،وهو تجريد يمكن إثباته عن طريق تحليل أسلوبى . إن كاليبيديس يصغى إلى المحاضرة الجدية باحترام واستمتاع ، ويستسلم مذكرا ابنه بلطف :

«أنت تعرفنى ياسوستراتوس» (٨١٣) .

ويظل كنيمون خارج «الدائرة المحظوظة» ، ويلجأ ماناندر ـ لكى يجذبه إليها ـ إلى الاحتفال الصاخب ، فى خاتمة هزلية ساخرة ، بإيقاعات جديدة وموسيقى ، ورقص حافل بالخشونة مع كنيمون النافر من الرقص ، ولكنه يضطر إلى الاشتراك فى الاحتفال . وهنا ـ أيضا ـ نرى روح دولة المدينة على مستوى الشعائر الجماعية الاحتفالية . وقد تكون مقاومة كنيمون المستمرة ذات معنى ، ولكن هوية الانتماء إلى الجماعة قد لاتغلل فى المستوى نفسه من الإرادة الفردية . ويجب أن ندرك ـ هنا ـ وجود عنصر انتشالى معين ، فى الحياة الاجتماعية فى أثينا ، له مكانه فى مسرح ديونيسوس[١١] : ويمكن للشاعر المسرحى الغوص فى هذا المستوى من الأيديولوجية

ليجد حلا لتوتر الحكى ؛ فالاحتفال ورابطة الزواج الاجتماعية واستقلال الأسرة الواحدة ، كل ذلك يشكل النسيج الأيديولوجى لأحداث المسرحية ، ويحدد ــ من ثم ــ كاره البشر بفضائله ونقائصه . ولذلك ، وعلى أساس من كيفية خاصة بثقافة دولة المدينة القديمة ، يحل انفصاله .

*

وليست « تيمون أثينا » لشيكسبير مسرحية كوميدية تماما ، بالرغم من أنها مأخوذة عن سوابق كوميدية ، وتنم عن انتساب مالهذا النوع الأدبى . وتوجد الإشارات الأولى لشخصية تيمون عند أرسطوفان ، حيث يذكر ناسكا يلعن البشر جميعا . وقد أعطى بعض الشعراء الكوميديين دوراً بارزاً لهذا الناسك ، ولكن هذه الآثار قد ضاعت للأسف . ولقد كان شيكسبير على علم بهذا النموذج الكاره للبشر فى « حياة مارك أنطونى » (Plutarch) ، وكذلك فى « حياة الكبياديس » (Life of Alcibiades) وأعنى نموذج القائد الأثينى الأرستقراطى الذى يقدمه شيكسبير بوصفه شخصية بارزة فى قصة تيمون . وأما الفكرة التى ترى أن تيمون كان ذات يوم ثرياً وكريماً مسرفاً ، وأن أصدقاءه هجروه بعد أن أنفق كل أمواله ، فهى فكرة ترجع إلى « حوار تيمون » للوسيان (Lucian) وهو كاتب إغريقى عاش فى القرن الثانى الميلادى . وفى هذه الصياغة ، يرجع بغض تيمون للبشر إلى الامتعاض والخيبة ، ولكن هذه المرحلة من حياته تذكر فقط ولا تمثل ، كما هو الحال فى مسرحية شيكسبير . إذ يركز لوسيان على لحظة متأخرة يكتشف فيها تيمون ، بفضل تدخل الإله جوبيتر (Jupiter) ، كنزا دفينا ، إلا أن هذا الكسب المفاجىء لايصلح من مزاجه شيئا بل يدعمه ، ويسمح له فى الوقت ذاته بالانتصار على أصدقائه المجاملين السابقين ، الذين يسرعون إليه عند سماع خبر ثرائه الجديد ، فيشيعهم بالضرب واللعن . وقد قدّمت صياغة مسرحية لحوار لوسيان فى أواخر القرن الخامس عشر فى « فرارا » على يد الشاعر الإيطالى ماتيوماريا بوياردو ، الذى وسع إلى حد ما من الرواية الأصلية ، بإضافة قصة موازية تدور حول مبذر آخر تنتهى به بسبب ديونه إلى السجن ، لكنه يعرف أن والده قد أودع ذهبا فى مقبرته ، تحسبا لمثل هذا المصير . ولكن تيمون ، للأسف ، يكتشف هذا الذهب ، وهو يبحث عن مخبأ لكنزه ، فتنشب معركة بينه وبين عبيد الشاب السجين ، وتؤكد الخاتمة أن الشاب يحظى بالذهب ، بعد أن يتعلم المغزى الخلقى ، وهو الاستعمال الكريم للمال ، بوصفه فضيلة تتراوح بين البخل والإسراف ، ولكن شيكسبير لم يستخدم هذه العقدة الفرعية ، لو كان قد عرفها .

وهناك صياغة أخرى للقصة جديرة بالذكر ، وهى كوميديا إنجليزية مجهولة المؤلف ، تشبه تناول شيكسبير شبها جوهريا ، خصوصا المشاهد الأولى التى تبين إسراف تيمون ، ودور العبد الأمين الذى مازال مُخلصا لتيمون برغم سقوطه . وثمة عقدة فرعية تدور ــ هذه المرة ــ حول غنى أحمق ، يضيع ثروته على وعد بحصان ذى جناحين ، ويغرى تيمون نفسه عروس هذا الأحمق بالرحيل معه فى ليلة الزفاف . ولانعرف أية واحدة من المسرحيتين قد أخذت عن الأخرى ، أو ما إذا كانت كلتاهما قد اعتمدتْ على مصدر مشترك غير معروف لنا . وعلى كل حال ، لم يكن تيمون شيكسبير عاشقا ، ولاتردد العقدة الفرعية ، التى تدور حول شخصية الكبياديس كما أسلفت ، ثيمة الإسراف اللا معقول ، وإنما تصور قضايا العلاقات والمسؤوليات المدنية ، مما يطبع المسرحية بطابع خاص بها .

ونبدأ نقاشنا بتناول مشهد غريب ، يثير الشفقة ، يدور حول تيمون والفيلسوف أبيمانتوس (Apemantus) وهو ناقد متصلب ، ممرور من حمق البشر ، على منوال ديوجنيس (Diogenes) الساخر من كل شىء . ويمثل هذا المشهد المقابلة الثانية من سلسلة المقابلات ، أمام كهف تيمون ، حين هرب بعد أن اكتشف جحود أصدقائه ، إذ جاء الكبياديس من قبل ، منفيا من أثينا يحاول حشد جيش يهاجمها به ، فيعطيه تيمون من ذهبه الجديد ، وكذلك يعطى المحظيتين اللتين تصاحبانه ، بشرط أن تنشرا عدوى الزهرى . وبعد ذلك ، بعد انتشار خبر الذهب ، يجىء بعض قطاع الطرق ، والعبد المخلص ، وشاعر ورسام من ثلة تيمون القديمة ، وبعض أعضاء مجلس الشيوخ ، ليتوسلوا إليه كى يعاونهم لمواجهة حصار الكبياديس . وكما نرى ، فإن أسباب هذه المقابلات متنوعة كما هو الحال بالنسبة إلى نتائجها . أما أبيمانتوس فلا يرغب فى الذهب ، برغم أنه كان يحضر ، فى أيام رخاء تيمون ، إلى قصره ، إلا أن السبب فى حضوره كان لتأنيبه على كرمه غير المفهوم ومهاجمة نفاق ضيوفه ، فيقول : « إنى أعزف عن اللحم الذى تقدمه فيغصنى ، ولن أجاملك . يا أيتها الآلهة ! كم من الرجال يأكلون تيمون وهو لايراهم . إنه ليحزننى أن أرى مثل هذه الكثرة تغمس لحمها فى دم رجل واحد ، والجنون هو أنه يسعدهم بهذا . (١ ، ٢ ، ٣٨ ــ ٤٢)[١٢] واحتقر أبيمانتوس رفاهية بيت تيمون : « ماالحاجة إلى مثل هذه المآدب والنفخة والأمجاد الزائفة ؟ » (١٠١ ــ ٢٤٤) ويرفض هداياه ، بل يتنبأ بالخطر فى عطائه : « إنك ياتيمون ماأكثر ما تهب ، ولذا أخشى من أنك ستغرق فى الديون (٢٤٢ ــ ٢٤٣) . وأدرك الفيلسوف عواقب هذا كله : « يغلق الناس أبوابهم دون الشمس الغاربة » (أى يتحولون عن الإنسان إذا سقط) » (١٤١) . وتبدو هذه المقابلة بين الشخصيتين ، بعد تحول تيمون ، غنية بإمكانات كوميدية ؛ إذ هناك مفارقة فى فكرة مصاحبة كارهى البشر . وتوحى كلمات أبيمانتوس الأولى باحتقاره للمنافسة : « توجهت إلى هنا ، إذ يقال إنك تقلد سلوكى (٤ ــ ٣ ــ ٢٠٠) ويقول تيمون مهاجما :

« لأنك لاتملك كلبا أقلده . ليحل بك السل ! (٢٠٢ ــ ٢٠٣) وهكذا ، إلى أن ينتهى المشهد بعاصفة شتائم مضحكة من قبيل :

« تيمون : إنك لست نظيفا بحيث أبصق عليك !

أبيمانتوس : ليصبك وباء ! أنت أسوأ من أن أشتمك ! (٣٦١ ــ ٣٦٢) ويتدنى الحوار فى النهاية إلى :

« أبيمانتوس : حيوان !

تيمون : عبـــد !

أبيمانتوس : ضفدع ، علجوم !

تيمون : وغد ، وغد ، وغد ! (وهو يلقى بحجر عليه » (٣٧٤ ــ ٣٧٧) .

ومذاق هذا الحوار ، مثل شخصية أبيمانتوس نفسه يذكّر بحكاية فى بلوتارك ، ولكن شيكسبير يؤسس مثل هذه الشتائم فى اتهامات ، تتعمق الموقف حتى تحمل ثيمة المسرحية .

وينسب أبيمانتوس سلوك تيمون إلى الدافع الإجبارى : «لو أنك بارد الطبع خجَلا من نفسك لكان الأمر طبيعيا ، ولكنك مجبر بالبرود . لولا أنك شحاذٌ لرجعت إلى البلاط مرة أخرى ! (٢٤١ - ٢٤٤) .

وأبيمانتوس مخطىء طبعا ، ذلك لأنه يجهل ذهب تيمون . ولكن تيمون يعترف بتأثير حالته السابقة على مرارته الراهنة : «إن تحملى هذه الظروف ، وقد عشت ظروفاً أحسن من قبل ، أمر صعب . ولكنك لم تعرف إلا التعاسة وقد عودك فيها الزمن . لم إذن تكره الإنسان؟ لو لم تكن أفقر رجل لكنت مجاملا فى البلاط» (٢٦٨ -٢٧١ ، ٢٧٧ - ٢٧٨) وفيما يتصور تيمون ، فإن حالته الراهنة سقوط ، والنفى من حياته السابقة ضياع ، بينما يتصور أبيمانتوس أن حياته مازالت كما هى ، لأن الجحود والأنانية بمثابة الواقع الماثل وراء الستار الزائف الذى يحجب طيبة تيمون . أما تيمون فلا يرى غبارا على كرمه الماضى بل ينعيه ، وبغياب هذا الكرم يهجر التعامل مع البشر ، بينما أبيمانتوس يعيش ، كما عاش من قبل ، بين الأثينيين . إذن فأبيمانتوس على حق حين يقول لتيمون : «إنك لم تعرف التوسط ، بل فقط عرفت التطرف فى النقيضين»[١٣] ولاريب أن أبيمانتوس مصيب هنا . ولكن التوسط الذى يشير إليه لايوازن بين التهذيب والتنسك الجاف . لقد فقد العالم إنسانيته فيما يرى أبيمانتوس «أصبح مجتمع أثينا غابة وحوش» (٣٤٩ - ٣٥٠ ، ١ . ١ ، ٥٠ ، ٢٧٢) ويسأله الفيلسوف : «لو كانت بيدى لأعطيتها للوحوش كى أتخلص من البشر.» فيقول تيمون : «هل ستقع فى ضلال البشر وتصبح وحشا بين الوحوش ؟»

«نعم ، ياتيمون»

«هذا غرض بشع . أنت أصبحت وحشا لأنك لاترى خسارة فى التحول !» (٣٢٢ - ٣٢٨ ، ٣٤٥ - ٣٤٧) لقد انحلت كل الفوارق فى تصور أبيمانتوس : الإنسان والحيوان وما فوق وما فى الوسط . أما تيمون فيرى أنه قد كان هناك مجتمع أفضل ، ولكن قد تمت خيانته .

إذا رجعنا - الآن - إلى مشاهد بداية المسرحية ، وأيام تيمون السعيدة ، نلاحظ أن شيكسبير لايقدم كرم تيمون بوصفه فوضى فى الإفراط والفخر والمجاملة والفساد ، كما تفعل كوميديا تيمون المجهولة المؤلف ، حيث تمكن الثروة تيمون من أن يخطف عروس صديق له فى سبيل إشباع رغبته ، قد يكون هناك - فى تيمون شكسبير - شىء من النفاق ، بين ثلة المحيطين بتيمون ، أولئك الذين لايهملون مصالحهم . ولكن الدوافع تتسامى تحت رعايته النبيلة ، ويبرز عالم الشرف والصداقة الذى يمثل نوعا من الصفاء - المثالى أو الخيالى - يعود إلى زمان رقيق ، كان الحاكم العادل فيه يصنع بتوزيعه الكريم نظاما عادلا . ولذلك يقول أحد الضيوف عن تيمون : «إنه يتجاوز الطيبة ذاتها» و«أنه أنبل إنسان على وجه الأرض» (٢٧٣ - ٢٧٤ ، ٢٨٠) وقد لاتكون هذه الأحكام مخلصة تماما ، إذ إن فيها ، طبعا ، شىء من المجاملة . ولكن تيمون ، وهو فى حالة بائسة ، يرى أنه قد ترقى «بالحكم الثابتة للاحترام» (٤ ، ٣ ، ٢٦٠) كما كانت إمكانات مثل هذا العالم حقيقية فى نظره .

على أن فردوس تيمون فردوس وهمى بالطبع ، وقد أدرك بعض الدارسين أن تيمون أثينا يدين بأصله إلى تقاليد التمثيلية الأخلاقية . وفى هذه الحالة يقترن تيمون بالصورة المجازية للجنس البشرى . ويقول الناقد الذى درس هذا الارتباط دراسة شاملة : «يبدو الإنسان بريئا ، بلا حيلة أمام العالم ، الذى يهيىء له فرصاً لا تعد للإفراط فى السلوك الحرام فى مقابل الإخلاص له ، ويقبل الجنس البشرى دائما هذه الدعوة ، فيتعرف على ملذات الدنيا على الفور . وتتمثل المظاهر الأساسية لدنيوية الإنسان فى إحساسه المطلق بالسيطرة على العالم المحيط به ، واستمتاعه بالثروة المادية الوافرة ، وإفراطه فى إشباع رغبات حواسه.»[١٤] ويبين الكاتب نفسه أن التمثيلية القصيرة (Masque) التى تعرض خلال مأدبة تيمون ، حين يدخل كيوبيد (Cupid) مع خمس من النساء ، يمثلن الحواس الخمس ، ويرى أن هذه التمثيلية تتبع - على نحو مباشر - من تقاليد التمثيلية الأخلاقية . ولكن فى هذه المقارنة كثرة من الاستثناءات تلغى المشابهة ذاتها ، ذلك لأن تيمون ، فى الواقع ، يتجرد من الرغبة والعنف والاشتهاء (ص ١٦٨ ، ١٧١) ، فتسترجع لنا المأدبة والخيانة النموذج الأصلى للعشاء الأخير (ص ١٧٠) وينتشر الجشع والرغبة الجنسية فى أثينا التى تبدو ، على النقيض من موقع تيمون فيها ، عالما ساقطا . ويشير الناقد الذى استشهدنا به من قبل إلى أن صيغ كلمة «ربا» تتردد فى تيمون أكثر مما تتردد فى أية مسرحية أخرى لشيكسبير[١٥] . وكما تمثل تحررية تيمون جانبين - هما اللا أنانية والإسراف - فإن أثينا تظهر أيضا وجها مزدوجا . وليس دائنو تيمون أشراراً بالضرورة ، فالشيخ الذى يكلف عبده بالتوسل إلى تيمون ليسدد ما عليه يشرح موقفه : «حاجتى تضطرنى .. أيامه قد ولت ، واعتمادى على وعوده التى لاتتحقق قد نال من رصيدى .. احتياجاتى ملحة ..» وعندما يطلب رئيس خدم تيمون من الشيوخ (١٠٢ ، ٢٠ - ٢٣ ، ٢٥) قروضاً أخرى لسيده «يردون بصوت متضامن مشترك» - أى بصوت واحد . ولكنى أعتقد أن هذا التعبير يلمح أيضا إلى الشركات المساهمة وأعمال الاستثمار - «إنهم فى حالة ركود ، يحتاجون إلى المال . ويودون لو يستطيعون إقراضه لكنهم للأسف غير قادرين على ذلك» . (٢٠٢ ، ٢٠٨ - ٢١٠) ويفسر تيمون جحود الشيوخ بأنه انعكاس لبخل الشيخوخة الطبيعية (٢١٩ - ٢٢٣) إذ لايفهم أن الأرصدة قد تكون محولة ، أو أن الأغنياء قد يحتاجون إلى نقود سائلة .

إن تيمون يعيش «فى حلم الصداقة» (٢٠٤ - ٣٤) كما يقول رئيس خدمه ، ويفسر التعامل التجارى بمقاييس أخلاقية فحسب ،

من المؤكد أن أصدقاء تيمون الذين يلجأ إليهم فى طلب القروض منافقون . ويعلق غريب ، يشهد بالصدفة تهرب صليوق من تيمون ، على «بشاعة الإنسان» ، فيؤكد أن على الإنسان أن يتعلم كيف يوزع أمواله ، فى عطف ، لأن السياسة مقدمة على الضمير (٣ ، ٢ ، ٧٤ ، ٨٨ ـ ٨٩) ولكن هل يمكن أن يدعم الإقراض كرم تيمون إلى الأبد . ثمة تداخل دلالى ((semantic)) بين الأخلاق والاقتصادى ، يأتى تمايزه من الممارسة التجاريه الخاصة بالرأسمالية البدائية . لقد كانت مسألة فائدة الاستثمار لا تزال غامضة حينئذ ، وقابلة للتبسيط فى فكرة التبادل الطبيعى المألوف ، كما يبين لنا هذا الحوار بين بعض دائنى تيمون : «تيتوس : سأريك الآن حدثا غريبا . هل يبعث سيدك الآن طلبا لنقود ؟

هور نتسيوس : بالتأكيد

تيتوس : ويتقلد الآن المجوهرات* التى أهداها تيمون له والتى لم استلم ثمنها منه بعد .

هور نتسيوس : إنه أمر يحزننى .

خادم لوسيوس : لاحظوا ما أغرب هذا . أن تيمون يدفع أكثر مما عليه . فكأن سيدك يتقلد المجوهرات ويطلب أيضا ثمنها (٣ . ٤ . ١٨ ـ ٢٥) ويشرح معلق من المعلقين :

«مهما تكن حقيقة توزيع مجوهرات تيمون . فالوضع بالفعل أن الرجل الذى يلبسها يبعث فى الوقت ذاته طالبا إعادة تسديد ثمنها »[١٦] . وثمة خلط تام هنا بين الإهداء والتجارة . بحيث يرى هور تنسيوس فى استرداد سيده دينه من تيمون «جحودا أسوأ من السرقة » (٢٨)

إن التناقض الأساسى بين تيمون وأثينا هو التناقض بين مثال ((ideal)) القرون الوسطى للاقتصاد الطبيعى ـ ذلك الذى يطبعه طابع الإهداء والروابط الشخصية ـ والظروف الجديدة للرأسمالية التجارية . ولكل من طرفى التناقض نظرته إلى عيوب الآخر . سواء كانت من قبيل الإفراط أو الجشع . ولذلك فإن هروب تيمون من المدينة علامة على زوال الأسلوب القديم وتعارضه مع شروط التبادل الجديدة . ومفهوم شيكسبير لوضع المجتمع الجديد معقد . وذلك واضح بالدرجة الأولى فى العقدة الفرعية التى تدور حول الكيباديس . واستكشاف هذا الأمر . تفصيلا ، يخرج عن نطاق هذه الدراسة ، ولكن موضوعنا يقتضى تناولا عاما لهذه المسألة . إن مجلس الشيوخ ينفى الكيباديس بسبب دفاعه المتحمس عن جندى قديم قتل مواطنا فى مشاجرة .

إن شجاعته تدعم المدينة ، ولكن تحمسه للشرف يصطدم بأسلوب الحياة المدنية . ويشار إلى شئ خشن فيه عند مأدبة تيمون حيث لاحظ الأخير : «إنك تفضل حضور إفطار العدو على عشاء الأصدقاء ! » فيرد عليه الكيباديس :

«أنهم ينزفون يا سيدى ، ليس هناك من لحم طازج مثلهم » (١ ، ٢ ، ٧٥ ـ ٧٧) . وبعد ذلك ، كما سبق أن أشرت ، يسير الكيباديس مع محظيتين . ولا أجزم بأن شرفه وشجاعته استمرار لقاعدة قديمة تحتك بالحياة المدنية ، أو أن الذاتية ((egotism)) التى تدفعه إلى الانتقام من إهانة مجلس الشيوخ انعكاس للأنانية المعاصرة فى ذاتها ، ذلك لأن هذا التصنيف للقديم والحديث لا يحيط بشخصية الكيباديس ، فضلا عن أن التوتر بين السلطة المدنية والسلطة العسكرية يتأسس فى إشكال آخر . وعموما . فما يمكن قوله هو أن قوى المدينة تتخاصم بعد سقوط تيمون . وأن الكيباديس يرى قضيته وقضية تيمون بمثابة قضية واحدة ، أما تيمون فيحتقره كما يحتقر الآخرين :

تيمون : هل تهاجم أثينا ؟

الكيباديس : نعم يا تيمون وهناك ما يبرر ذلك

تيمون : لتلعنهم الآلهة ولتوفقك فى ذلك . ثم لتلعنك أنت بعد أن تنتصر .

الكيباديس : لماذا أنا بالتحديد ؟

تيمون : لأنك بقتل المجرمين تستطيع أن تستولى على بلادى ! (٤ . ٣ . ١٠٤ ـ ١٠٨) إن الأمر يبدو ـ فيما يرى تيمون منذ أن أفلس ـ وكأن السرقة تقود الكون كله :

الشمس والقمر والبحر والأرض حتى القوانين ذاتها . ومن الواضح أنه لا يستثنى الجنود (٤ . ٣ . ٤٣٨ ـ ٤٤٧) .

ولكن رغم هذا الضغن الذى ينطوى عليه تيمون تحاول كل الأطراف كسبه :

فالكيباديس يذكر رخاء تيمون كأنه «زمن مبارك» (٤ . ٣ . ٨٠) ويشير إلى «أعمال (تيمون) العظيمة .. . ولولا سيفك وأموالك . لكانت الدول المجاورة قد داست عليهم (أى الأثينيين) (٩٥ ـ ٩٦) . ويشعر الشيوخ ـ بدورهم ـ «بنقص العون الذى يقدمه تيمون » ويتوسلون إليه كى يتولى قيادة الجيش والسلطة المطلقة فى الحرب ضد الكيباديس (٥ . ١ . ١٤٦ . ١٥٩ ـ ١٦١) ويعرف رسول مجلس الشيوخ أن رسولا آخر يعرفه «ذهب من الكيباديس إلى كهف تيمون بخطابات تتوسل إليه للاشتراك فى الحرب على مدينتكم إذ إنها كانت . إلى حد ما . من أجل تيمون أيضا » (٥ . ٢ . ٩ ـ ١٣) » .

وليست ضرورة اشتراك تيمون واضحة . إذ يبدو كأن له فضيلة طلسمية مثل أوديب (Oedipus) فى مسرحية «أوديب فى كولونا » ((Oedipus at Colonus)) . حيث يهب البطل الانتصار للطرف الذى يضفى عليه شرف اشتراكه معه . ولكن تيمون يظل بمعزل عن شؤون البشر . محتقرا أى دور فيها . داعيا إلى تدمير الجميع دون تمييز ، ويرى فى ذلك النتيجة الطبيعية لشرورهم المعتادة . إنه يريدهم أن يكونوا كما هم عليه بطبيعتهم فحسب .

وفى النهاية . لا تحدث الحرب الأهلية . ويحال دونها حيث يطلب الشيوخ الرحمة للأبرياء ، إذ قد مات هؤلاء الذين نفوا الكيباديس ، وتوجه إلى تيمون نفسه دعوة بالعودة . (٥ . ٤ .

٢٦ ـ ٢٩ ، ١٨ ـ ٢٠) ويعد الكبياديس ـ بدوره ـ أن يكبح جماح جنوده ، ويكفهم عن العنف ، ويسلمهم إلى عدالة قوانين المدينة إذا ارتكبوا أعمالا عنيفة . ولا شك أنه يلمح ـ هنا ـ إلى الإساءة التى تسببت فى القطيعة بينهم (٥٨ ـ ٦٣) . ويكتشف المشاهدون ـ قبل هذا المشهد مباشرة ـ أن تيمون قد مات ، ونحس أنه «كبش الفداء» وأن موته ـ رغم ما فيه من كراهية ـ هو التضحية التى تخلص شعبه (بمفهوم الخلاص المسيحى) . ومعنى هذا كله أن سقوط تيمون يصور وفقا لمخطط مختلف ، يتجاوز الآخر فيه نفسه ، فيصبح أعمق وأغنى . ولقد كانت ثيمة «كبش الفداء» ـ مثلها مثل تسوية الخلافات فى حل العقدة ـ عنصرا من عناصر الكوميديا ، يفى بالتوقعات التى تثيرها مشاهد كثيرة . تشمل عنصر «الفارس» (Farce) والفكاهة خلال المسرحية . ولا أريد أن أفسر دلالة هذا العالم المتولد ، ولكن لم تكن الدنيا ـ على أية حال ـ سيئة بالدرجة التى افترضها تيمون . إذ أن نهاية مجتمع تيمون «تحول الإنسان إلى وحش» . ولم يستطع تيمون أن يفهم النظام المتوسط بين الإنسان والوحش . أى النظام المختلف الذى هو وسط بين مجتمعه وبين الغابة . ذلك النظام الذى يبدو قابلا للتطبيق رغم عيوبه . ولعل تيمون ـ بفضل محنته ـ قد خلص هذا النظام .

وتيمون ـ مثل كنيمون ـ همجى ونبيل ويملك كلاهما فضائل عهد ماض يقدم مثالا أعلى للحاضر . ويقوم استقلال الأسرة الفردية عند مناندر بدور النقيض (antithesis) لروابط العاطفة والقرابة والتجارة . تلك الروابط التى تكون النظام المدنى الذى يتأسس ـ بدوره ـ فى هوية جماعية تغذيها الطقوس . ويغذيها فضل الإله بان الكريم . أما رؤية المجتمع السخى المبنى على التضامن المعنوى للصداقة والمشاركة عند شيكسبير ، فيتمثل نقيضها فى العنف الجمعى للأنانية الوحشية المجردة . ويفسح هذا المركب مجالا لعالم جديد يسوده الاستثمار والربح ، عالما يمثل ماضيه «المبارك» ذكرى منحطة مخلصة . فيخلق هذان المفهومان صيغتين مختلفتين . أولاهما : النموذج الكوميدى المحكم البناء ـ عند مناندر ـ للافتراق وإعادة التكامل التى تنبنى على روابط تزاوج الأسر . وثانيتهما العقدة التى تتكون من مرحلتين رئيسيتين ـ عند شيكسبير ـ فتطابق كول تيمون . ومع أنه من الممكن تحديد أية عناصر مماثلة فى المسرحيتين من مثل الهوية الجماعية والفردية والعلاقة الاجتماعية الوسيطة . ولكن هذه العناصر ـ مثلها مثل تشخيص كاره البشر وبنية الحكى ـ تعكس فى تفاصيلها الأيديولوجية والتوتر بين شكلين مختلفين للمجتمع .

لقد رأينا فى كوميديا تيمون المجهولة المؤلف أن تيمون قد أحب امرأة . ولكن ذلك كان قبل خيبة آماله . وأعتقد ـ فى حدود ما أعرف ـ أن موليير هو أول من جعل من كاره البشر عاشقا . ومن الواضح أن هذا التحول بالغ الأهمية ، ذلك لأنه يزرع تناقضا داخل نموذج كاره البشر نفسه . ولقد رأينا أن كنيمون كان متوافقا مع نفسه . وأن تيمون تغير ، ولكننا سنرى أن ألسيست ، وهو كاره البشر فى مسرحية موليير ، ينطوى فى داخله على دافعين ، إلى درجة يعترف معها بأن العاطفة ليست من شأن العقل (٢٤٧ ـ ٢٤٨) ونستكشف ـ الآن ـ هذين الدافعين كلا على حدة ، من أجل التحليل ، ثم نتناول الاستراتيجية والدلالة التى تكمن فى تمازجهما فى روح واحدة .

ومحور غضب ألسيست هو النفاق الاجتماعى . وذلك موضوع (ثيمة) هامشى فى مسرحية مناندر ، لا يبدو إلا من خلال شكوك جورجياس الأولى حول إخلاص رغبة سوستراتوس فى الزواج من أخته ، ابنة الفلاح الفقير ، أما فى تيمون شيكسبير فالموضوع ثانوى بالقياس إلى الأنانية والجحود ، وهما الرذيلتان البارزتان فى ذلك العصر . أما ألسيست موليير فيبدو النفاق هو المشكل الأساسى . كما يبدو سعى ألسيست وراء عصر الصراحة المطلقة . وكأنه مطلب عتيق ، يرتد بصاحبه إلى عهد جامد . متزمت الأخلاق شديدها ويحذر الصديق فيلانت ألسيست قائلا (Philinte) «إن هذه العصبية لفضائل أيام مضت تنتهك عصرنا وعاداتنا .. يجب أن تساير الزمن دون عناد» (١٥٣ ـ ١٥٤ ، ١٥٦) . ويظهر هذا التعارض بين عادات الحاضر الملتوية واستقامة الماضى الأصيلة متكرر فى المسرحية (٥٩ ، ١١٧ ، ١٤٥ ، ٢٢٠ ، ٢٣٤ ، ٣٥٩ ، ٣٨٩ ، ١٠٦٩ ، ١٠٧٠ ، ١١٦٧ ، ١٤٨٥ ، ١٥٤٦ ، ١٥٥٧ ، ١٧٦٠) ويرتبط الحاضر بعالم المجتمع المهذب وآداب المعاملة (bienséance) فى المدينة والبلاط . حيث تتطلب قواعد السلوك المصقولة المحافظة على «المظهر» ووضعه فوق كل اعتبار . وإزاء مثل هذه القواعد السلوكية الملتوية . يزعم ألسيست من بداية المسرحية إلى نهايتها أنه رجل شريف» (man of honor) ١٦ ، ٨٠٦ الخ) ويعكس التناقض بين معايير «الشرف» المحافظة وعادات الحاشية الملكية ـ فى المجتمع المهذب ـ الصراع الطويل . الذى حسمه الدم أخيرا فى ثورة فروند (وهى ثورة مجموعة من الأرستقراطيين ضد لويس الرابع عشر) ؛ أعنى الصراع بين أرستقراطية فخورة مستقلة وعادات بلاط لويس الرابع عشر المرنة المذعنة[١٧] .

وكان ثمة لون من الغرور والعجرفة فى سعى النبلاء القدماء وراء المجد ، ولكن إحساسهم النظرى بالشرف والوقار (وإن كان مزاجهم سريع التقلب) يبدو كأنه أسلوب طبيعى للفضيلة . ولعل الأبطال والبطلات عند كورنى (Corneille) يصورون هذه الروح السامية فى أحسن صورة ، ولكننا نلمسها فى شخصيتى «دون كارلوس» و «دون ألونس» (Don Carlos, Don Alonse) ـ وهما أخا «دونا الفيرا» (Dona Elvire) ـ فى مسرحية «دون جوان» (Don Juan) لموليير ، وفى مواعظ والد دون جوان دون لويس الذى يحس بالتفرد الطبقى . وإذا افترضنا نوعا من التقلب فى حماس دون جوان المغرور فيجب أن نلاحظ أن شرف هؤلاء الأرستقراطيين ينبع من احتقار متعجرف ، يقترن بالتظاهر الذى يكشف الحاجة إلى رضى الآخرين . ولعلنا نلاحظ أن مسرحية دون جوان قد قدمت قبل مسرحية كاره البشر بسنة ، وأن نهايتها تكشف عند تحول دون جوان إلى النفاق ، فتكشف ـ من ثم ـ عن استسلام إلى عرف العصر ، على العكس من كاره البشر ، حيث يظل ألسيست يقاوم هذا العرف مقاومة عنيدة .

وإذا كان هناك نوع من الالتباس فى دلالة كلمة «شرف» (honnêteté) أو «رجل شريف» (honnête homme)، فى عصر تقديم هاتين المسرحيتين، فقد أقر المصطلحان ليعبر كلاهما، تحديداً، عن تأدب الحاشية الملكية أو تهذيبها فى ظروف الملكية المركزية القوية الجديدة. ومن وجهة النظر هذه ـ وهى السائدة فى المسرحية ـ يبدو سلوك ألسيست جلفا غير متحضر (sauvage)، أبعد ما يكون عن «الشرف» الحقيق. وإذن فصراحته ليست سوى عناد، كما تلاحظ سيليمين (Celimene) (٦٦٩ ـ ٦٨٠) ولذلك فهى مجرد ضعف شخصى آخر، مثل تلك النواقص التى تهزأ منها سيليمين، فى تصويراتها الهجائية (الساتيرية) لأصدقائها الآخرين، مثل فن الثرثرة المسهبة التى لا مضمون لها (٥٨٠)، ومظهر الغموض الذى يحجب المبتذل (٥٩٢)، وغرور التفاخر بمعرفة الشخصيات الكبيرة (٥٩٨)، والتكبر المنتفخ (٦١٨)، وتفاهة المعيب الذى يتصور أن الحكمة تقترن بموهبة المناقضة، وأط الحمق وحدهم هم الذين ينظرون إلى الغير نظرة الإعجاب المرحة، وأنه باحتقار كل عصره «يترفع بنفسه فوق كل الآخرين» (٦٤١ ـ ٦٤٤). وعند هذا الحد، يحتج ألسيست على كاريكاتيرات سيليمين الوقحة، حتى ليعتقد المرء أن الصورة الأخيرة كانت حقيقية إلى درجة أشعرته بالتوتر.

وفوق هذا، تشير تصويرات سيليمين للشخصيات إلى أن احتقار المجتمع ليس سوى محاولة لكسب تقديره، وهكذا تتكشف فى جمود ألسيست حاجة ـ مثل حاجة الكل ـ إلى رضى المجتمع. وألسيست نفسه يقول «أريد أن أميز (Je veux qu'on me distingue) ٦٣) ولقد استنتج النقاد من هذا القول أنه «يحس بعدم الثقة فى نفسه وبالحاجة إلى التأكيد النفسى»[١٨]، واكتشف النقاد «اعتماده التام على الإنسانية التى يبغضها، وفتنته بما يدعى عدم الاهتمام به». [١٩] ولكن ألسيست لا يريد المديح الفارغ، بل يطلب احترام الجدارة (merit)، وقد لا تكون جدارة السيست واضحة تماما، ولكن يجدر بنا قبل أن نقصر فظاظته على رد فعل نفسى، أن نتذكر أن مفهوم الجدارة لم يكن غامضا على الإطلاق عند الأرستقراطية القديمة، يتعلق بالنسب من ناحية وبالسلوك والنجاح من ناحية أخرى. ولا يستطيع ألسيست أن يثبت ادعاءه بالجدارة، حسب هذه المقاييس، لأن أساسها الاجتماعى قد زال، ويبدو الإدعاء زائفا لأن ألسيست نفسه ضعيف، ويمكننا أن نعيد النظر ـ على أساس من هذا الاعتبار ـ فى قضيته المدنية، ورغبته المتكررة فى ان يصدر الحكم ضده كى يكشف القناع عن شرور العصر (١٩٦ ـ ٢٠٠). ويبدو هذا الأسلوب طفوليا لعلاج جرح الكرامة. ولكن البديل الوحيد لألسيست هو التملق، وهو أوجع للكرامة. والإصرار على المثل القديمة ـ الشرف والمزية ـ أمر شاذ فى حالته العاجزة، وربما كان هذا هو السبب فى أنه ينفث سمومه فى مشاجرات تافهة حول فضائل القصيدة، إلا أن أورونت (Oronte) وهو الشاعر المهان، يقدم بالفعل شكواه إلى محكمة المارشال (Marshal's Tribunal) تلك التى تأسست من أجل إلغاء تقليد المبارزة بين السادة (٧٥١). وأورانت هو الذى اعتبر المسألة مسألة شرف ـ وليس ألسيست هو الطرف غير المعقول، وهو يسأل أورا نت: «هل يحكم هؤلاء الرجال علىّ بإعادة النظر إلى القصيدة فأجدها جيدة؟» (٧٦١ ـ ٧٦٢) وهنا تبين تفاهة حياة البلاط، بينا الناس الذين يرفضون الاشتراك فى لعب التملق يغامرون بفقد أموالهم وممتلكاتهم، عن طريق مكائد ومؤامرات فى البلاط، وتلك هى عملية تدجين النبلاء.

إذن فألسيست يمثل مفهوم قيمة الإنسان، ذلك الذى يملك روحا عتيقة وسط عالم المجاملة والإذعان. وكما يقول إيليانت (Eliante) كان «ينطوى ألسيست على شىء نبيل بطولى، وتلك فضيلة نادرة فى هذا الجيل». (١١٦٦ ـ ١١٦٧). ولكن الظروف التى تحيط به لا تترك له أساسا يثبت هذه القيمة، ما عدا الهجوم العام على التقدير الذى يحظى به الآخرون، دون أن يستحقوه. والإحساس بالجدارة عندما لا يجد معادلا له فى النظام الاجتماعى يخلق معنى غامضا للقيمة الخاصة أو الجوانية، وعند هذه الجوانية يلتقى مثال الشرف لدى ألسيست بمطالبته بالصراحة المطلقة، أى بمطالبته بعدم تعبير المرء عن شئ سوى ما يجده قلبه (٣٥ ـ ٣٦). ويكشف هذا البعد، أو التيمة، عن الدافع الرومانسى فى ألسيست.

ولقد أفاد موليير فى بناء قصة حب ألسيست وسيليمين ـ إلى درجة الاقتباس المباشر فى بعض الأحيان ـ من مسرحية ألفها قبل ذلك بخمس سنوات، وهى «دون جارسى دى نافار» أو «الأمير الغيور»، وهى ميلودراما تقوم على نموذج إيطالى لشيكونيينى (Cocognini). وفى هذه القصة، أميرة حيية، تعتقد أن شرف المرأة لا يسمح لها بإظهار مشاعرها (٧٣ ـ ٧٤) فتمتحن دون جارسى الأمير الغيور الذى طلب يدها، وتطالبه بالثقة الكاملة بها، رغم ما تعرض له من أدلة تثير الشبهة ـ بعضها مغرض وبعضها مدبر ـ بهدف اختبار إخلاصه. ويفشل دون جارسى فى كل مرة، ولكن الأميرة تقبله فى النهاية، سواء أكان «غيورا أم غير غيور»، كما تقول (١٨٧٠). إن تطابق هذا الوضع مع وضع ألسيست وسيليمين يجعل النقلة طبيعية جدا، لكن مشاعر سيليمين الحقيقية أكثر غموضا من مشاعر الأميرة، ولذلك يرى أيليانت أن قلب سيليمين قد لا يفهم نفسه (١١٨٠ ـ ١١٨٤). وليس ألسيست ـ فى مقابل ذلك ـ غيورا فحسب، بل إنه يندفع برغبته فى اكتشاف دخيلة سيليمين. ولقد كان سخطه على فيلانت أمرا آخر، فقد أفرط فيلانت فى مجاملة شخص من معارفه الأباعد فحسب، ولكن ليس هناك شك فى موقف عواطفه الحقيقية، بينا عواطف سيليمين تتكتم على الكل، بما فيهم سيليمين نفسها واسمها نفسه (Célimene) مشتق من الكلمة الفرنسية «celer» أو اللاتينية (Celare) ومعناها «كتم» (to conceal) واللاحقة اليونانية تدل على اسم الفاعل وتعنى «المختبئ»

ويثار سؤال يخص شخصية سيليمين وهو : «هل تكمن وراء ستار غنجها وفتنتها ـ عاطفة أو رغبة محددة أو جوهرية ـ أو قلب ؟ وهي كلمة تتردد أكثر من ثمانين مرة في المسرحية،إن ألسيست يطالب فيلانت والآخرين بالصدق. ويطلب من سيليمين التأكيد، وبذلك تتحول المسرحية تحولا مجردا أو فلسفيا، يجاوز قضية الصراحة والمجاملة إلى نظرية في المعرفة ومسائل الدلالة والإثبات، وتعرف الوجود المطلق.

والسعي وراء التأكيد المطلق والمطالبة بالدليل ثيمة منتشرة جدا في المسرحية. ويكفي في هذا المجال ـ تحديد بعض العبارات الهامة :

شهود أو دليل		K:moins
علامة أكيدة	(١٦١٦)	une marque certaine
كاشفات	(١٥٩٩)	eclaireissements
إعتراف صريح	(١٦٣٧)	un franc aveu
يشرح بدقة	(١٦٤٣)	expliquer nettement
لا شك إطلاقا	(١٦٨٧)	point d'obscuritè
ضمان	(١٣٩٧)	assurance
ضامن	(١٣٩٩)	garant
أدلة	(٨٣٠)	preuves sures

ويبتهج السيست باحتمال خسارة القضية. ذلك لأن الحكم السلبي فيها. سيظل «علاقة مميزة وشاهدا تذكاريا Marque insigne, fameux temoignage (١٥٤٥) على شرور عصره. لا يكتفي ألسيست بالكلام. بل يطلب أن يرى كل شيء بنفسه. وحين يحاول أورونت مرارا تكرارا. قبل قراءة قصيدته. أن يقدم عتذارا عن أسلوبه الركيك. يقاطعه ألسيست بصبر نافذ. «سنرى قريبا».

«وسنرى». «فلنر!) (٣٠٩، ٣١٢، ٣١٤) إن النص ذاته هو الذي سيثبت مزاعم أورونت. ثم يقسو ألسيست على محاولة الشاعر الركيكة في تأليف شعر الحب. ولكن بعض النقاد ذهبوا إلى أن دوافعه قد لا تكون أدبية بحتة. فأورونت قد جاء مباشرة من منزل سيليمين. وينفث ألسيست سمومه في منافس مشكوك فيه.[٢٠] ولم يقل أورونت ـ بالتأكيد ـ إن القصيدة موجهة إلى سيليمين. ولكن استنتاج ألسيست لذلك يتطابق مع إصراره ـ خلال المسرحية ـ على التشكك في الكلمة المسموعة، ومع إصراره على أن يضع ثقته في الكلمة المكتوبة فحسب. تلك التي يتضح أنها هي وسيلة ملتبسة بدورها. ولذلك يرى ألسيست في رسالة يكشفها له أرسينو (Arsinoe) شديد الاحتشام وثيقة تثبت خيانة سيليمين،دون إن تكون الرسالة إلى أحد بعينه. وليس هناك قرينة سوى ما قاله أسينو من أنها موجهة إلى أورونت،وتربك سيليمين شكوكه بالتلميح ـ فقط بالتلميح ـ إلى أنها موجهة إلى امرأة (١٣٤٤). وتتكرر الثيمة نفسها، حين يجئ خادم ألسيست ويخبره أن قضيته لم تنته إلى خير، إن عليه أن يغادر أثينا فورا، ويقول إن البيان الرسمي ليس سوى نبش بخط لا يقرأه حتى الشيطان (١٤٥١ ـ ١٤٥٤) وبعد ذلك بساعة، وألسيست عند سيليمين، يزور صديق بيته ويطلب من الخادم ورقة وقلما، ويسطر له بسرعة بعض الكلمات «التي توصل ألسيست إلى حل لهذا الإبهام» (١٤٧٠) وحين يجيء الخادم إلى منزل سيليمين يطالبه ألسيست بالورقة، متوقعا الاستنارة، ولكن الخادم قد تركها في البيت على المائدة. فيذهب ألسيست ليأخذ الخطاب. وحين يرجع يعرف أنه قد خسر القضية، ويعلن عن وجود نص مريف آخر، وهو كتاب شائن قد نشر باسمه ليثير التحامل عليه (١٥٠٠ ـ ١٥٠٤). لقد كتب جريمارست (Grimarest) وهو معاصر لموليير. فيما بعد. إن موليير نفسه كان ضحية لمثل هذه المكيدة[٢١] وسواء كان ذلك صحيحا أو غير صحيح فإن الحيلة نفسها تعطى درسا آخر لألسيست. مؤداه أن الدليل المكتوب لا يعتمد عليه. وتهزم سيليمين أخيرا بخطابين. يقع كلاهما في يد متنافس ليس هو المقصود. بينما كانت تسخر من كل المتنافسين الذين يطلبون يدها. وعندئذ يهجرها كل منهم..ولكنها تصرح لألسيست بأنه هو وحده دون سواه. تحق له أن يتعضى منها. ويصبح الورق مرة أخرى غامضا. إذ يضطر ألسيست أن يقدر تفسيراتها وتأكيداتها. ويطالبها في النهاية كنوع من «الامتحان الأخير» أن تهجر الدنيا. متنكفاً طلبها المقابل بالزواج. وينسحب.

وقد تأمل موليير مسألة «الحقيقة والنفاق قبل ذلك بعامين في مسرحية «طرطوف». حيث اقتنع أورجون بالتقوى المطلقة لضيفه الخبيث طرطوف. وتخترع المرء (Elmire) زوجة أورجون خطة إخفاء زوجها تحت مائدة، ليشهد مغازلة طرطوف لها. وتطرح المرء المسألة على زوجها هكذا : «فلنفترض أن المرء يستطيع من مخبأ ما ـ أن يرى ويسمع كل شيء بوضوح. إذن فماذا تقول عن السيد صديقك ؟ فيرد أورجون : «في تلك الحالة أقول.. لن أقول شيئا لأن هذا أمر مستحيل !» (١٣٤٥ ـ ١٣٤٩). ماهذا الذي يكون مستحيلا ؟ أن طرطوف سيكتشف وهو يتصرف تصرفا غير سليم ؟ ! أم أن هناك مخبأ يستطيع المرء أن يشهد منه كل شيء بوضوح ؟ إن فضيحة طرطوف تتمثل في أن دوافعه مختفية. ومحاكمته بمقياس إخلاصه لا تفيد شيئا.

وما ينتهك ـ في هذه الحالة ـ هو حرمة تقاليد العالم. ويتمثل سر المسرحية في أن طرطوف ـ حتى لو كان صريحا ـ يظل خطرا ورغم أن فكرة الإخلاص تستحوذ على ألسيست فإنه يحدس أن المعرفة المطلقة بالإنسان لا يمكن أن تتحقق، ويرد على تلميحات أرسينو الشريرة عن خيانة سيليمين : «لا يستطيع المرء أن يرى قلوب الناس» (١١١٦). إنه يعرف أن الصداقة تقتضى نوعا من الغموض (٢٧٨). إنه شخصية رقيقة وعاطفية، رغم ما فيها من إفراط، ولكنه لا يستطيع التبرؤ من إصراره على التأكد من موقف

سيليمين ، وإن كنت أرى أن فتنتها تكمن - إلى حد كبير - فى غموضها .

والتأمل فى العوامل النفسية لمثل هذا الدافع أمر يثير الاهتمام ، وقد استكشفها بالفعل بعض الكتاب ببصيرة نافذة ، تارة بالحكم لصالح شخصية السيست وتارة عليها . ولا شك أن ثمة نزعة للإنانية تكمن وراء حرصه التفخور على الشرف وعلى مستوى أعم ، يعكس إلحاح ألسيست على الأصالة (authenticity) أعمق التحققات الفكرية والروحية وأغناها فى عهد موليير ، أى يعكس الثنائية الجذرية لديكارت (Descartes) ذلك الذى فصل بين العقل والمظهر . كما يعيش نقد جانسنى للأنا المتعالية ، وبواعث القلب الخفية فى رؤية باسكال (Pascal) المتشائمة للطبيعية الإنسانية . وأخيرا الشك الإنسانى عند لاموت لفاير (La Mothe le Vayer) ، وهو زميل موليير . وتصور مقالاته - بروح لا أدرية غير عصبية - العواطف والصراعات فى مسرحيات موليير الهامة ، [٢٢] خصوصا مقاله «عن الحياة المنعزلة» . ولقد كان كل هؤلاء المفكرون ينشغلون بمشاكل الجوهر والمظهر . والذات والتأكيد .

ولا أجزم - هنا - أن موليير قد أيد حصافة فيلانت الأصلية . أو أنه قد دفع ألسيست ليلح على كشف القناع عن الحقيقة . ولعلنا نلاحظ أن كلا الموقفين يعتمد على الشعور بأن القيم الجوهرية قد تلاشت أو اختفت . إن ألسيست يبارك زواج فيلانت من إيليانت ، التى تحب ألسيست فى الواقع - ويطارد فيلانت ألسيست فى آخر لحظة من المسرحية كى يقنعه بالتخلى عن قراره بالنفى المنفرد . ولعل ذلك يكشف عن أن فيلانت يحتاج - بدوره - إلى معايير وعقائد صديقه . وأن تكون مجردة . أن هروب كاره البشر صورة لمجتمع يفقد إحساسه بالذات . ويتجلى هذا الفقد فى زوال الشرف الإستقراطى . ذلك الشرف الذى قد مكن من تحقيق تجانس مثالى بين الفرد والمجتمع . كما يبدو الأمر لمجتمع يفتقد التهذيب والشرف . ويتضاد الصدق مع آداب المصاحبة . ولماذا لا نقول إن إشكال الهوية والمعرفة والوجود والظاهر . يمكن النظر إليه بوصفه انعكاسا لتحول فى السلوك الاجتماعى . على المستوى النفسى والروحى .

وإذا عرضنا الآن لتواريخ كارهى البشر الثلاثة لاحظنا - أولا - أن انسحابهم من المجتمع ، يحدث على نحو مختلف ، فى كل حالة . فى المسرحيات الثلاث ، فى مسرحيةمناندر يعيش كنيمون بمفرده منذ البدايةبينما . ينسحب تيمون وسط القصة عند شيكسبير ، وهكذا فى توالى المسرحيات ، فضيعة كنيمون تقع على حدود الريف الأثينى . وتيمون يسكن غابة وراء حدود المدينة وينوى بطل موليير الانسحاب إلى صحراء لا يستطيع الإنسان الوصول إليها إطلاقا . وأعتقد أن هذه الاختلافات تتطابق مع مختلف إمكانيات الحياة فى كل من هذه العوالم الثلاثة ، فلقد كان باستطاعة الفلاح الأثينى أن يعيش منعزلا عن المجتمع ، بينما اقتضى الخروج من ترابط العلاقات الاجتماعية والاقتصادية فى أوائل العالم للعاصرانقطاعا حاسما . وكهف تيمون ، على الأقل ، يمكن تخيله وتقديمه على المسرح أما صحراء ألسيست فهى مــــكان آخر غير محدد ، إذ إن سلطة البلاط كانت تمتد إلى كل مكان ، لكن الانسحاب من البلاط لم يكن أمرا وهميا أو رومانسيا بالكامل ، إذ إن عداء لويس الثالث عشر والرابع عشر المنعزلين فى دير بورورويال (Port-Royal) يشير إلى أن الانسحاب العسكرى كان ذا قوة أيديولوجية حقيقية[٢٣] . وانسحاب ألسيست من السلطة المركزية والبيروقراطية يبدو أمرا معنويا بقدر ما هو أمر مادى ، ولن يضطر فيلانت إلى أن يذهب بعيدا لكى يلحق به .

لقد رأينا أن كل واحد من كارهى البشر الثلاثة ، رغم عنف أمزجتهم ، يجسد القيم الخاصة بأسلوب حياة ماض تقليدى . ويكسب قدرا من احترام ، بل متابعة ، المجتمع الذى يهجره . وفى كل أشكال المجتمع الجديدة ثمة قدر من الفساد الأخلاق والتجزئة والفوضى : نرى فى أثينا شيكسبير - أى لندن إيلزابيث - نرى الحشع والحدود ، أما باريس موليير فهى متفاخرة منافقة . ومن هنا ، يبدو أن كل مجتمع يحتاج إلى - ويحاول أن يكسب - أصالة كارهى البشر . ذلك لأنه يمثل - فى كل حالة - معنى شبه مكتوم . يرغب المرء فى استرجاعه ، حتى لو فقد أية علاقة بواقع الحياة . وتحقق ذلك عسير . ولكن العالم بدونه يغدو عالما هشا بلا قيم . عالما قد يمتلىء بالأغنياء العاطلين ورجال الربا ، ورجال الحاشية الملكية ولكنهم جميعا يعيشون فى عزلة ، تنقطع فيها العلاقة لطبيعية بين الذات والآخرين . ويتضح - فى كل حالة - أن النظام الجديد حيوى متماسك . وعلى المستوى الرمزى تبرز هذه القوة وهذا التضامن بإشارة تواضع مخلص : يتزوج سوستراتوس من ابنة كنيمون ، ويكسب موافقة والده على زواج ثان لا يهدف الى الربح . أى زواج ابنته من جورجياس ، ويندم شيوخ أثينا على احتقارهم تيمون ، ويرضخون للسلام مع الكيباديس . وأخيرا ، يشترك منافسو ألسيست معه فى مطالبته سيليمين بالصراحة ، بينما هى . مثل فيلانت وايليانت - تعتبره فى النهاية أكثر الناس قيمة ولكن هذاكله لا يغير واقع أن كاره البشر هامشى ، غير ضرورى . وأن الإقطاعيين الإغريق والمرابين الإنجليز والسادة الفرنسيين لهم جانب خير ، وأسلوب خاص بهم ، وأن هذا الأسلوب يقبل التطبيق . على العكس من جمود كاره البشر ، ذلك الذى يتحول إلى كائن فظ . غير متحضر .

وفى هذه المفارقة التى ينطوى عليها كاره البشر . فى هذا النقص الذى ليس نقصا ، فى هذا المدلول الغائب والمتعالى فى الوقت نفسه ، المدلول الذى يمثل ، على المستوى الفلسفى تشكل عالم كل من المسرحيات الثلاثة.وأذكر بكلمة موجزة جوانبها الخفية : إن «ديسكولوس» مناندر يمثل الطبقة . وفى«تيمون أثينا» نجد الرأسمال ، وفى «كاره البشر» نجد تعمية السلعة ويواجه مناندر التفرقة الطبقية المتزايدة - فى مجتمع أثينا - بالقواعد الجماعية القديمة ، للقرابة والهوية الجماعية الطقوسية . أما شيكسبير فهو يصنف عالم الاستثمار والربح تحت أشكال معنوية (أخلاقية) للتضامن أما موليير فليس الارتباط عنده مباشرا إذ إن مجتمع المجاملين يتطابق - بالمعنى الذى قصد إليه جولدمان - مع تركيب العلاقات السلعية وفيما

يتعلق بالسلعة ، فإن قيمة استعمالها هى التى تميز قيمتها التبادلية بوصفها ناتجا ينطوى على الكم أكثر من الكيف ـ ولذلك يبدو ورجال الحاشية مجرد قطع شطرنج ، متبادلة ، فقدت قيمة الصفة والهوية . وافترض أن هذا التحول فى معنى قيمة الإنسان ، يرجع ـ إلى حد ما ـ إلى العمل فى البلاط الفرنسى ، وإدارة المحافظات ، حيث بدأ الموظفون الكبار فى النظر إلى ألقابهم ومناصبهم الوظيفة بوصفها مجرد « مشتروات » . ويستشهد جولدمان بنص من « ذكريات » أرنولد داندلى (Mémoires of Arnauld d'Andilly) حيث يعلق على رفضه دفع مائة جنيه ليشترى منصب سكرتير الدولة عام ١٦٢٢ :

« أثبتت الأحداث التالية أنى قد أخطات خطأ كبيرا ، ولكنى معذور فى ذلك ، لأنى جئت إلى البلاط فى عهد الملك هنرى الرابع ((Henri IV)) ، وقد تربيت على مبدأ أن الجهد والإخلاص وحدهما يكفيان المرء ـ دون المال ـ فى الحصول على منصب معين »[٢٤] وفى هذه الظروف يتسامى تقدير . « الجدارة » عند الأرستقراطية فى الوعى الشخصى والجوانى للنفس ، ويبدو شرف ألسيست جوهرا غامضا ، كيانا بلا أسباب أو خصائص ـ مثل قلب سيليمين . ويمثل موليير ـ بالمفارقة المطلوبة ـ تكوين النـ بة المعاصرة للعلاقات الإنسانية ، فى أيديولوجية الإخلاص (الشرف) ودخائل النفس .

الهوامش :

(١) ترجم هذا المصطلح إلى « عدو البشر » عندما نقلت مسرحيات موليير إلى العربية

(٢) Cicero, De Amicitia.

(٣) Christian Meier, Die Entstehung des politischen bei den Griechen (Frankfurt am Main, 1980), p. 9.

(٤) Lucien Goldmann, «Genetic Structuralism and the History of Literature», in R. Macksey, ed., The Structuralist Controversy (Baltimore) p. 89.

(٥) Michael Anderson, «Knemon's Hamartia», Greece & Rome series 2, 17 (1970), p. 199; cf. Armin Schäfer, Menanders Dyskolos (Meisenham am Glan, 1965).

(٦) See A. W. Gomme and F. H. Sandbach, Menander: A Commentary (Oxford, 1973) ad v.

(٧) Anderson, p. 204.

(٨) Edwin S. Ramage, «City and Country in Menander's Dyskolos», Philologus 110 (1966) p. 201.

(٩) L. A. Post, «Some Subtleties in Menander's Dyscolus», American Journal of Philology 84 (1963) p. 51; cf. p. 50.

(١٠) Ramage, p. 211.

(١١) هو إله انتشالى كرس له المسرح اليونانى فى أثينا

(١٢) طبعة Arden ١٩٦٣ . أمارين الاقواس (١ . ٢ . ٣٨ ـ ٤٢) فيشير الرقم الأول إلى الفصل والثانى إلى المشهد . والثالث إلى السطر .

(١٣) Vv. 301-302. Cf. H. J. Oliver, ed., Timon of Athens (London, 1959) ad loc.: «Apemantus surely scores a point here».

(١٤) Lewis Walker, «Timon of Athens and the Morality Tradition», Shakespeare Studies 12 (1979) p. 159.

(١٥) Walker, p. 177, note 33 (8 times).

(١٦) Oliver, ad vv. 24-25.

(١٧) Cf. Paul Bénichou, Man and Ethics: Studies in French Classicism (New York, 1971).

(١٨) Martin Turnell, The Classical Moment (Westport, Conn., 1971) p. 99.

(١٩) Lionel Gossman, Men and Masks: A Study of Moliere (Baltimore, 1963) pp. 69-70.

(٢٠) Robert Mcbride, The Sceptical Vision of Moliere: A Study in Paradox (New York, 1977) p, 121; cf. p. 232, note 45, for further references.

(٢١) Mcbride, p. 108.

(٢٢) On Descartes and Gassendi, cf. Gossman, pp 10-13; on Pascal, cf. Bénichou, L. Goldmann, The Hidden God (London, 1964); on Le Vayer, Mcbride.

(٢٣) Goldmann, The Hidden God, pp. 105-106; cf. p. 414 under the year 1637.

(٢٤) The Hidden God, p. 129.

عبد الوهاب المسيرى

مواعظ قصصيّة عن الضرورة والحريّة

دراسة مقارنة فى :
قصة تشوسر الشعرية "قصة الفرانكلين"
ومسرحية بريخت "القاعدة والاستثناء"

تفترض الدراسات الأدبية المقارنة وجود شكل من أشكال التشابه أو الاختلاف ، أو التأثير بين الأعمال موضع الدراسة . والدراسة الحالية تفترض ، أن العملين اللذين ستجرى مقارنتهما يصلحان بشكل خاص لمثل هذه الدراسة ، بسبب نقاط الاختلاف الواضحة ونقاط التشابه العميقة . والعمل الأول كتبه الشاعر الإنجليزى جيفرى تشوسر (١٣٤٠ - ١٤٠٠) ، وهو قصة شعرية تدعى «قصة الفرانكلين» (المالك الزراعى غير نبيل المحتد) ، وهو جزء من عمل تشوسر الطويل حكايات كانتربرى . أما العمل الثانى فهو المسرحية الشعرية «القاعدة والاستثناء» التى كتبها الكاتب الألمانى برتولد بريخت (١٨٩٨ - ١٩٥٦) .

وتختلف أحداث القصة الشعرية والمسرحية وخلفيتهما اختلافا بينا ؛ فأحداث القصة الشعرية تقع فى العصور الوسطى ، وموضوعها الحب ، وتبدأ بالفارس أرفيرا جوس يودع زوجته دوريجين قبيل ذهابه فى رحلة طويلة ، وبعد رحيله يأتى أوريليوس ليعبر عن حبه للزوجة ، وعن رغبته فيها ، فتعده بأن تمنحه نفسها إنْ هو أزال صخور البحر الكريهة . وحينما ينجح فى إنجاز تلك المهمة عن طريق السحر ، يسقط فى يد الزوجة ، ولا تدرى ماذا تفعل ، ولكن زوجها يطلب منها أن تفى بوعدها ، وتسلم نفسها للشاب ، فيغمر الشاب الإعجاب بنبل الزوج ، ويتنازل عن حقه . أما أحداث المسرحية الشعرية فتقع فى العصر الحديث ، الموغل فى الحداثة - إن صح التعبير - وموضوعها التنافس الاقتصادى . وتحكى المسرحية قصة تاجر يود أن يعبر الصحراء ليصل إلى آبار البترول قبل غيره ، ويستأجر لهذا الغرض مُرشداً يدله على الطريق ، ثم يفصله ، ويستأجر حمالاً يحمل أمتعته . وفى أثناء رحلتها عبر الصحراء ، تنفد مياه التاجر ، ويقدم الحمال زجاجة الماء التى تخصه إلى التاجر ، فيرديه الأخير قتيلا ظنا منه أن الزجاجة لم تكن سوى قطعة حجر ،وأن الحمال كان ينوى قتله غدرا . وتحكم المحكمة ببراءة التاجر ؛ لأنه كان يتصرف حسب القاعدة (أن يتصارع أعضاء الطبقات صراعاً لا هوادة فيه) ، أما تصرف الحمال فكان استثناء (أى أن يحب الإنسان أخاه الإنسان ، ويقدم له المساعدة) .

ولا يقتصر الخلاف بين العملين على الأحداث أو الخلفية ، إنما يمتد ليضم الشكل والفلسفة الجمالية الكامنة وراء كل عمل منهما ؛ **فالقاعدة والاستثناء** مسرحية شعرية ، أما «قصة الفرانكلين» **فهى** قصة شعرية ؛ ولذا فالبناء المباشر لكل عمل يختلف عن الآخر اختلافاً واضحا . وإذا انتقلنا إلى فلسفة العملين الجمالية ، وجدنا أن كل عمل يختلف عن الآخر بشكل عميق ، بل حاد . فقصة تشوسر الشعرية ، التى كتبت فى العصور الوسطى ، تحاول أن تتبع قواعد النوع الأدبى الذى تنتمى إليه ، وأن تحقق ما هو متوقع منها . أما مسرحية بريخت الحديثة «التجريبية» فهى تخرق كثيرا من قواعد الدراما التى وضعها أرسطو وغيره من النقاد الكلاسيين ؛ والتى تقبلها الكثيرون بشكل يكاد يكون كاملاً منذ ذلك الحين . هذه المسرحية

تصدم القارىء - أو المشاهد - عن عمد حتى تخرجه من نطاق التعاطف السهل والتلقائى وغير الواعى مع الشخصيات لكى لا يندمج معها . كما أن بريخت يلجأ إلى كثير من الحيل الدرامية لا ليخلق أى إيهام بأن ما يدور على المسرح هو الواقع ، وإنما ليكسر حاجز الوهم .

ولكن على الرغم من نقاط الاختلاف الواضحة والأساسية هذه ، فإن العملين متشابهان على مستوى أكثر عمقا . فكلا العملين يعكس ، بشكل كبير ، رؤية العالم التى سادت فى زمن كل منهما ، وكلا العملين يتناول قضية حرية الإنسان ومسئوليته الأخلاقية ، بل إنه يمكن القول إن مقارنة العملين تكتسب أهمية متزايدة ، لأن أحدهما كُتِبَ فى بداية «العصر الحديث» ، فى حين كتب الثانى فى قمة أزمته - قبل الحرب العالمية الثانية مباشرة . وسنجد أن أوجه الاختلاف بينهما تشبه من بعض النواحى أوجه الاختلاف بين اللحظتين التاريخيتين . وبما أن العملين ينحوان منحى أخلاقيًا واضحًا ، ويحاولان أن يصدرا الأحكام على الواقع ، ويقترحا العلاج لما فيه من علل وأمراض ، فإن ثمة أساسًا قويًا لعقد مقارنة بينهما ، ستؤدى فى النهاية إلى نتائج مثمرة .

تتحرك معظم الشخصيات فى مسرحية بريخت «القاعدة والاستثناء» فى إطار مفهوم كامل للإنسان بوصفه فردًا منعزلاً ، أو وحدة منفصلة عن غيره من بنى البشر ، لا يدفعه ولا يحركه سوى المصلحة الاقتصادية الفردية . ويتسم هذا «الإنسان الاقتصادى» بأنه يرد كل شىء إلى المستوى الاقتصادى ، ولا يستطيع أن يدخل فى أى علاقات إنسانية . وتبدأ المسرحية بعرض بسيط وهيكلى للقوى المتصارعة فى المسرحية ، ولطبيعة صراعها الذى يتسم بأنه صراع اقتصادى أساسا ، أو يكاد يكون كذلك . وتصف المسرحية نفسها بأنها مسرحية عن واحد يستغل الآخرين ، واثنين يستغلها الآخرون أو بمعنى آخر هى مسرحية عن الإنسان وقد ارتد إلى المستوى الاقتصادى المحض ، وعن العقل وقد ارتد إلى المادة الصماء . وبما أن الشخصيات لا تدخل قط فى علاقة إنسانية «داخلية» كأصدقاء أو أقارب ، فإننا نجد أنها تظل على مستوى عال(٣) من التجريد لا يمكن فهمها إلا فى علاقتها بوظيفتها أو مهنتها ؛ ولذا لا تحوى قائمة الشخصيات اسم علم واحد ، إذ لا توجد حاجة إلى ذلك ، وإنما تحوى قائمة وظائفهم وحسب ؛ تاجر ، ومرشد ، وحمال ، وشرطيان ، ومدير الفندق ، وقائد القافلة الثانية ، والقاضى . وتسلك كل شخصية بطريقة تتفق مع «النموذج» الذى تنتمى إليه ولا تعبر إلا عن مصالحها الطبقية وحسب ، لا تتمرد عليها ولا تنحرف عنها .

ويتميز الإنسان الاقتصادى بأنه لا تحده أى قوانين خارجية ، أو هكذا يظن ؛ فهو حر حرية تامة ، يتحرك حسبما تملى عليه إرادته وأهواؤه ، وحسبما تمكنه قوته الذاتية . فعالمه يشبه إحدى غابات داروين ، حيث لا قيود ولا سدود ولا حدود ، ولا يكتب فيه البقاء إلا للأصلح ، وحسب «يتخلف الضعفاء عن الركب ، ولا يبقى إلا الأقوياء» .

إن عالم التاجر مجرد من أى معنى ؛ فالحقيقة الوحيدة فيه هى هذا التنافس والصراع الذى لا معنى لها ، حيث «يلقى كل عليل حتفه ولا يقاوم إلا الأقوياء» .

وبذا يصبح قانون الغابة لا مجرد حقيقة مريرة ، علينا أن نتقبلها فحسب ، بل تصبح كذلك مثلا أخلاقيا أعلى نتبناه ونطمح إليه .

والإنسان الاقتصادى الذى لا حدود له نهم لا يشبع ؛ ولذا تجده دائما فى طريقه لغزو أراض جديدة أو للتغلب على الآخرين . وشخصية التاجر هى خير مثل على ذلك ، فهو لا يحب ولا يكره ولا يدخل فى أى علاقة ولذا تجده دائما منهمكا فى تحقيق نصر على شىء أو شخص ما . فهو يبدأ بطرد المرشد ، ثم يحطم عزيمة الحمال ، ويرديه قتيلا فى نهاية الأمر . وهو لا ينظر إلى الحمال إلا بوصفه إحدى أدوات الإنتاج ؛ ولذا نجده يغمغم فى لحظة غضبه أنه كان ينبغى عليه أن يستأجر حمالا ذا أجر مرتفع ، لأن الاستثمار فى مثل هذا الحمال يأتى بعائد مرتفع ! وهو لا ينظر إلى الطبيعة إلا على أنها شىء لا يصلح إلا للغزو ، لأنها - هى الأخرى - لابد أن تستخدم وتستغل - يجب أن تحطم وتسرق وتنهب كنوزها .

ويقوم التاجر ، فى إحدى لحظات جيشانه الغنائى الدارويني ، بالربط بين استغلاله «لأخيه» الإنسان ، واغتصابه «لأمه» الطبيعة :

لِمَ تمنحنى الأرض نفطها ؟
ولِمَ يحمل الحمال متاعى ؟
كى نحصل على النفط لابد أن نتصارع
مع الأرض ومع الحمال .

إن موقف السيطرة هذا يصل إلى قمته الدرامية حينما يقوم التاجر بتصويب مسدسه إلى ظهر الحمال ويضطره إلى عبور النهر . ومرة أخرى يصعّد التاجر أغنيته الدرامية :

هكذا يمكن للإنسان أن يهيمن على الصحراء وعلى النهر المندفع ،
هكذا يهيمن الإنسان على الإنسان .
النفط ، النفط الذى نحتاجه ، هو الجائزة .

إن موضوعة استعباد الإنسان والطبيعة تتواتر فى العمل كله ، وينتج عنها تشيؤ الإنسان وتوضعه . فالتاجر على سبيل المثال ، يعلم جيدا أنه فى عالم لا توجد فيه أى قيم أخلاقية وتقطنه ذوات نهمة لا عدد لها ؛ ولكل هذا يصبح من الغباء بمكان ألا يأخذ الإنسان حذره دائما : فى عالم عار تماما من الثقة ، لا يمكن للمرء أن يخلد إلى النوم . هذه هى معرفة «ماكبث» المأساوية بعد أن قتل «دنكان» الرؤوف . وفى لحظات العذاب الناجم عن الندم ، يسمع «ماكبث» أصواتا تخبره بأنه «لن ينام بعد الآن» . ولكن نسق القيم الذى يؤمن به «ماكبث» ، وهو يؤمن به على الرغم من أنه يخرقه ، يرى الإنسان بطريقة مركبة ؛ يراه مخلوقا فريدا يحمل أعباء أخلاقية ، وليس مجرد

حيوان لا قلب له ولا عقل ، ولذا فالندم يأخذ شكل السهاد الدائم أما فى مسرحية **القاعدة والاستثناء** ، كما بينا من قبل ، فالإنسان يتحول إلى مجرد مادة ، وبذا تصبح القوة الجسدية هى المعيار الأوحد . ولهذا يقول التاجر : «إن الإنسان القوى النائم لا يقل ضعفا عن الإنسان الضعيف النائم» . هذا الاستنتاج المنطقى البسيط اللا إنسانى يؤدى إلى هذا الشكل النهائى من أشكال الاغتراب ، حيث ينكر الإنسان على نفسه أبسط أشكال النشاط الطبيعى ، أوكما يقول التاجر «يجب ألا ينام الإنسان» . هذا ليس صوتا خارجيا يطارد التاجر ، ويعذبه كما يفعل الصوت فى «ماكبث» ، وإنما هو قرار بارد متوازن محسوب .

يمكننا القول إنه عند هذه النقطة فى المسرحية تكتمل دائرة الغزو ، فالتاجر - بعد أن هزم الحمّال والصحراء والنهر - يهزم نفسه أيضا ، ويصبح هو الآخر مجرد أداة من أدوات الإنتاج ، غارقة فى دوامة الدينامية العمياء التى لم يحدد أحد قط أهدافها الأخلاقية أو النفسية . وهذه هى سخرية موقف الإنسان الاقتصادى : فهو يحطم كل السدود والقيود بسبب نهمه فيصبح قانونا مكتفيا بذاته . ولكن هذا العالم بالقوة المطلقة ، الذى يسعى وراءها ، يجد نفسه فى عالم لا قانون فيه ، دون أى حرية أو طمأنينة داخلية - عالم يحوله هو ذاته فى نهاية الأمر إلى مجرد أداة دون إرادة أو اختيار ، أداة تخضع للقوانين الخارجية الميكانيكية - مثل قانون العرض والطلب . وهكذا ننتقل من الحرية المطلقة إلى الحتمية المطلقة ، ومن الفردوس الأرضى إلى الجحيم الدائم (١) .

ويقوم المرشد بتلخيص الموقف أثناء المحاكمة : «فى هذا النسق الذى خلقوه / الإنسانية هى الاستثناء» . إن ما يسود - هنا - هو القوانين الاقتصادية ، التى تم تعريفها بدقة ، وهى قوانين لا تدع مجالا للمواقف الإنسانية المركبة أو للدوافع غير الاقتصادية .

ولذا فإن دائرية الموقف لابد أن تكون كاملة ، ولا يوجد أى مجال لإيقافها أو التخفيف منها أو فتحها . ولا يوجد أى مجال أمام الشخصيات إلا أن يلعب كلٌ دوره المحتوم، وأن يكون هو النموذج المتكرر . وهذه هى خطيئة الحمّال الكبرى ، فقد حاول كسر الدائرة، وسلك سلوكا إنسانيا مبدئيا ، فالتزم بالقانون الإنسانى الداخلى ولم يَنْصَعْ للقانون الميكانيكى الخارجى . إن دوافعه فى تقديم زجاجة الماء للتاجر لم تكن دوافع اقتصادية محضة ، وأى فعل لا يخدم مصالح الإنسان الاقتصادية الأنانية هو «استثناء» ، أو على حد قول التاجر «يجب أن نتبع القواعد [الاقتصادية] وليس الاستثناء [الإنسانى]» . ولذا لا يوجد مجال للسلوك الفردى الحق أو للاختيارات الحرة ؛ لأنه حتى لو افترضنا أن الحمال كان فى الواقع يعطى زجاجة الماء للتاجر ، ولم يكن يحاول قتله بحجر كما كان يظن ، فإن الأخير حينما أرداه قتيلا إنما كان فى موقف «الدفاع عن النفس» ، لأنه ما كان يمكنه «أن يفترض أن الشئ الذى فى يد الحمّال إنما هو زجاجة وليس حجراً» ، إذ إنه - انطلاقا من التصوّر السائد للطبيعة البشرية فى هذا العالم - لم يكن عند هذا الرجل أى دوافع لإعطائه ماء . ويجب على القارئ أن يتذكر أن التاجر لا ينتمى لنفس الطبقة التى ينتمى إليها الحمال ؛ ولذا كان لزاما عليه أن يتوقع منه الشر . وكما يقول القاضى فى حكمه : «إن المتهم لذلك كان فى حالة دفاع مشروع عن النفس - ولا يهم ما إذا كان التهديد الذى وجه إليه حقيقيا أم أنه مجرد شعور بالتهديد من جانبه» . إن اللغة القانونية فى نهاية المسرحية لا تعبر عن السياق الدرامى وحسب ، وإنما تعبر عن رؤية للعالم تتكشف أمامنا فى المسرحية ، ودقتها هى فى الواقع دقة لغة العقود والعلاقات الموضوعية التى تستبعد العناصر الإنسانية ؛ إنها لغة شيلوك بعد أن حصل على رطل اللحم ، ولكن مع قاض لا يكترث إلا بالوزن ولا يحسب حساب الدماء النازفة الدافئة الحية .

من الواضح البين أن هذا العالم قد ارتد إلى مستوى القواعد الاقتصادية الجماعية وميكانزمات السوق ، ولكن مع هذا ليست هذه هى الكلمة الأخيرة فى المسرحية . فهذه الغابة الاقتصادية يحيطها الكاتب بإطار يدعو فيه المشاهد إلى رؤية أخلاقية مغايرة؛فعلى الإنسان - كى يكون إنسانا - أن يتجاوز هذا العالم ، وأن يتخطى تلك الرؤية الاقتصادية . ومما له دلالته أن برتولد بريخت ، المادى الجدلى ، يؤكد فى مقدمة المسرحية ، وخاتمتها،قدرة الانسان على أن يعيش دون أن تحده أى أنساق فكرية أو أيديولوجية تدعى أنها أنساق طبيعية نهائية ، وعلى أن يتساءل دائما عن معنى الأشياء ، وعلى أن يتجاوز الحدود المتعارف عليها بل يتسامى عليها . وإذا كان مشاهد هذه المسرحية قد رأى نمطاً شائعاً من أنماط السلوك الإنسانى ، فإن الراوى يطلب منه أيضا أن ينسحب من أحداث المسرحية ، وأن يحكم عليها ليرى حقيقة «الفوضى الدموية» و «القواعد» و «النظام الفوضوى» و «الأهواء المختلطة» و «الإنسانية التى فقدت إنسانيتها» ؛ فهذه كلها مجرد انحراف لظواهر مؤقتة يجب على العقل أن يغيرها ؛ فالعقل الإنسانى قادر على أن يخلق النظام من الفوضى ، كما يمكنه أن يتجاوز المصلحة الاقتصادية الأنانية والأخلاقيات الداروينية . فالعقل الإنسانى عقل حر ، حر لأنه إنسانى ، وإنسانى لأنه حر .

ولكن مع هذا يجب أن نبين أن عناصر التسامح فى **القاعدة والاستثناء** تقع خارج البناء المسرحى ذاته ، إذ إنها تظهر فى الإطار الأخلاقى وحسب ، ويبقى عالم المسرحية ذاته عالما دائريا كاملا ، خالياً تماماً من أية إمكانات جدلية يمكنها أن تتحدى دائرة القانون الاقتصادى الذى لا يقهر .

وإذا نظرنا إلى قصة تشوسر الشعرية «قصة الفرانكلين» فإننا سنجد موقفاً مشابهاً من بعض الوجوه ، وليس كلها ؛ فعلى الرغم من أن عالم القصيدة عالم تسود فيه الطقوس ، ويظل الصراع بين الخير والشر والعواطف الإنسانية أموراً متضمنة لا يتم الإفصاح عنها بشكل مباشر- على الرغم من ذلك ، فإن ثمة نقاط تشابه دقيقة بين العملين ، تسترعى الانتباه . قد لا يوجد «إنسان اقتصادى» فى القصيدة ، إلا أنه - مع هذا - يوجد فهم واضح يدفع بالشخصيات إلى صراع لا هوادة فيه ، يستعبدهم كلهم .

فدوريجين ، زوجة آرڤيراجوس ، يظهر عليها كثير من علامات النهم والرغبة فى الانتصار التى تتصفُ بها شخصيّة التاجر فى مسرحية بريخت . فهى تبكى من أجل زوجها الذى سافروتعبر عن غضبها من السفن التى تأتى وتجئ بدونه ، ثم تحتج على بناء الطبيعة ذاته «بصخورها السوداء القبيحة ».وحينما يهتز إيمانها تأخذ فى التشكيك فى حكمة الله ذاتها :

ولكن يا إلهى ، هذه الصخور الشيطانية قد صنعت
بطريقة توحى بالفوضى القصوى ،
ولا توحى بأنها من خلق إله وصنعه
إله كامل عاقل ثابت ،
لِمَ يكون صنع يديك على هذه الصورة التى لا تعقل ؟

ألا ترى يا إلهى كيف تدمر هذه الصخور الناس ؟

هذه الرؤية التى ترى أن الإنسان وحده هو مركز الأشياء ، وأن الأشياء نافعة بمقدار ما تخدم غرضه ، تذكرنا بمواقف التاجر الاقتصادية النفعية .

ويصاحب هذا الاعتراض على الإرادة الإلهية شك كامن فى إمكانية الإنسان على التسامى والتجاوز ، وتحول دقيق فى المنظور . ونجد أنفسنا نترك عالم التقوى والحب بين الأزواج ، وندخل عالما وثنيا هو أقرب إلى الفردوس الأرضى منه إلى شئ آخر :

لقد زينت يد الإنسان ـ بمهارة بالغة ـ
هذه الحديقة بجدائل النباتات ، وطعّمت الأشجار
حتى أنه لم يكن هناك قط حديقة بهذا الترف
إلا إذا كانت الفردوس نفسه .

هذا هو عالم المحبين الشبان الذين يتبعون إلهة الجمال ڤينوس ويعبدون إله الشعر أبولو . هذا عالم لا يأتى فيه الحب بالسلام والوئام ، وإنما يزداد الإنسان ولهاً «وكأنه إحدى ربات العذاب فى جهنم » . وهذا المزج بين صورة الفردوس الأرضى وربة العذاب فى جهنم له دلالة خاصة ؛ إذ إنها تستدعى إلى الذهن حلم الإنسان الاقتصادى بالحرية الكاملة.وفقدانه الكامل لأى شكل من أشكال الحرية فى مجال الممارسة . وإن فردوس اللاقانون والرغبة اللامتناهية يتحول دائما إلى جهنم الضرورة والحتمية .

وحينما يفاتح الشاب «الوثنى » أوريليوس السيدة دوريجين فى موضوع حبه لها ورغبته فيها ، تطلب منه على سبيل الفكاهة ، ولكن بشكل جاد أيضا (كما نعرف من حديثها الحزين إلى نفسها) أن يغير خطة الله فى الكون :

حينما تنظف الساحل
تماما من كل الصخور ، ولا تترك واحدة ،
فسأحبك أكثر من أى رجل على وجه الأرض
هذا هو قولى لك ، ولتصدق ما أقول .

يود أوريليوس المسكين أن يمتلك دوريجين ، وتلقى هى بالتحدى إليه . ولذا فهو يذهب إلى أخيه ، العالم الذى كان يعرف كتابا عن «السحر الطبيعى» والسحر هو سلف العِلْم وأيديولوجية الغزو والقوه . وهنا يتوقف الراوى ويبذل قصارى جهده لكى يذكرنا بعالم التقوى والوئام الذى غاب عن أنظارنا ، ويعيد إلى الأذهان حقيقة أن الكنيسة لا توافق على السحر لأنه لا يتعامل إلا مع الأوهام .

بعد ذلك يذهب أوريليوس وأخوه إلى أورليانز ، حيث يقابلان هناك ساحرا عظيما ، لا يترك لديهم انطباعا قويا بمدى جبروته وحسب،وإنما يساومهم على أجره مساومة عنيفة كذلك ؛ إذ يطلب ألف جنيه . وهكذا تحركنا من عالم الحب إلى عالم الفردوس الأرضى الوثنى لنصل إلى عالم القوة والمال .

وحينما يتأكد الساحر من أنه سيحصل على أتعابه يحضر جداوله الفلكية التى أحضرها من طليطلة (المدينة العربية ، والحضارة العربية مرتبطة بالعلم فى العقل الأوروبى فى العصور الوسطى) . وهذه الجداول هى أدوات قوته ووسائل إنتاجه . ومن خلال الحسابات والمعادلات تحدث «المعجزة» (وهذه الإشارة الدينية للسحر تذكرنا بالحديث المتكرر فى القرن العشرين عن أن العلم سيأتى لنا «بالخلاص ») . حينئذ يخر أوريليوس عند أقدام سيده ويشكر «سيدتنا ڤينوس » ويذهب إلى دوريجين ليمتلكها كما أراد وكما وعدت .

عند هذه النقطة فى القصة الشعرية تفقد كل الشخصيات حريتها بشكل أو بآخر ، وتدخل الدائرة التى لافكاك منها ؛ فدوريجين ملتزمة بوعدها لأوريليوس ، وأوريليوس مدين للساحر بدين ثقيل ، والساحر يطلب نقوده ، وآرڤيراجوس ملتزم بوعد زوجته . إن الحتمية التى تفرض نفسها ، وسيطرة الموقف أو الظروف على الشخصيات التى تود أن تحقق حريتها المطلقة ، وأن تطلق لرغباتها العنان ، لتذكر المرء **بالقاعدة والاستثناء** ، حيث تؤدى محاولة الوصول إلى الحرية الكاملة إلى العكس تماما ، وحيث تجد كل الشخصيات نفسها خاضعة لقوانين الضرورة . وهنا تفكر دوريجين ، مثلما فكر أوريليوس من قبل ، فى الانتحار ـ جريمة إفناء الذات النهائية ، التى تذكرنا ، بشكل يحمل كثيرا من السخرية ، بقرار التاجر ألا ينام — وتمر فى مخيلتها فى هذه اللحظة صور الشهوة ، والفسق ، وصور اغتصاب العذارى ، ورجال يهيمنون على النساء ، ولا تفكر ألبتة فى التناسق والتبادل والحب . إن شيلوك يطالب برطل اللحم كعادته ، وهو يقف وقد شحذ السكين .

ولكن مقدمة «قصة الفرانكلين» ، تماما مثل مقدمة **القاعدة والاستثناء** ، تحتفى بعالم آخر ـ عالم ليس فيه منتصر أو مهزوم ، وحيث لا يوجد ديون تدفع أو حسابات تسوى ؛ فالحب هو الذى يجمع بين الفارس آرڤيراجوس وزوجته دوريجين . وعلى الرغم من أنه «زوجها وسيدها » كما تقول القصة الشعرية «شأنه شأن كل الأزواج

له السيادة على زوجته» فإنه «بمحض إرادته» يقرر :

ألا يمارس سلطته
ضد إرادتها، وألا يظهر أياً من مظاهر الغيرة ،
بل قرر أن يتبعها فى ثقة وبراءة
كما يتبع كل محب حبيبته .

ولذا تخبرنا القصيدة أن الفارس آرفيراجوس كان لا يحتفظ باسم «السيادة الزوجية» إلا بسبب مكانته فى المجتمع ، لا لإرضاء أية نزعات داخلية . وقد قررت زوجته هى الأخرى أن تصبح زوجته المخلصة حقا . وهنا يستطرد تشوسر ليبيّن لنا أن الحب والهيمنة شيئان مختلفان تماما :

يقينا ثمة شئ لابد من ذكره ، ياسادتى ،
يجب على الأحباء أن يطيع الواحد منهما
الآخر ، إن أرادا الحفاظ على حبهما .
فالحب لا يمكنه أن يعيش داخل حدود الهيمنة ؛
إذ حينما تدخل الهيمنة ، ينشر إله الحب
جناحيه ، وفى التو يقول وداعاً ـ لقد رحل .
إن الحب حرّ مثل الروح الحرة ،
فالنساء بطبيعتهن يَتُقْنَ للحرية
ولا يقبلن القسر ولا العبودية ،
وكذا الرجال ، إن كان لى أن أتحدث باسم الجميع

إن مقياس السعادة والشقاء فى تجربة الحب يختلف عن المقياس الرياضى السائد فى عالم السوق والقوة . فالذى يجزل العطاء ، هو الذى يأخذ الأكثر :

إن من يتحلى بالصبر فى الحب أكثر من صاحبه
هو الفائز الذى سيعلو قدره .

هذا إذن هو العالم الذى يظهر فى المقدمة ، وهو يطرح أمامنا بديلا لحكم الحتمية والمصلحة الأنانية . ولكن هذا البديل الأخلاقى فى القصة الشعرية ليس منفصلا عن بقية العمل ، بل ـ على العكس ـ نجد أنه يحقق نفسه بشكل متعين ودرامى داخل العمل ومن خلال القصة ذاتها . ويحدث التحول عندما يطرأ تغير عميق على دوريجن ، التى لم تكن تعرف الصبر،إذ تقبل مصيرها وتطرح عن نفسها اليأس والتفكير فى الانتحار ، وتقرّر أن تخبر زوجها بالقصة بأكملها (فهو لم يكن يعرف بعد الوعد الذى قطعته زوجته على نفسها لأوريليوس) . ويرفض آرفيراجوس أن يخضع لقوانين الضرورة الخارجية والمصلحة الأنانية ـ سواء كان ذلك غيرته على زوجته أو حقه فى «السيادة الزوجية» ـ ويقرر أن يسلك سلوكاً يتفق مع القوانين الأسمى فعلى حد قوله «إن الصدق هو أسمى الأشياء التى يمكن للإنسان الحفاظ عليها» .ولذا بدلا من أن يصر على رطل اللحم ، ينفض عن نفسه شيطان شيلوك ويطلب من زوجته أن تفى بالوعد الذى قطعته على نفسها . وهكذا تنفتح الدائرة المغلقة ، وتنتصر القوانين الداخلية للحب الإنسانى على الضرورة الخارجية العمياء ، وتختار كل الشخصيات ، الواحدة تلو الأخرى ، الحرية فالسخاء الإنسانى الذى أظهره آرفيراجوس يغمر أوريليوس بالإعجاب ، فيتخذ قراره :

إن التخلى عن رغبته فى دوريجين لهو أفضل من أن يفرض عليها فعلا بهذه الخسة ، تجاه هذا النبل العظيم .

وهو لا يعيد دوريجين لزوجها وحسب ، وإنما يقطع على نفسه عهداً «أن يقول الصدق وألا يكذب» .وعندئذ يذهب إلى الساحر ليخبره عن تلك الحرية الجديدة التى تنبع من التزامه الداخلى بالقانون الإنسانى الذى يتجاوز كل الحتميات ، ويخبره كيف أنه ، من فرط عطفه على دوريجين وزوجها ، ومن عمق إحساسه بالمثل النبيل الذى يضربانه ، قد قرر أن يتجاوز مصلحته الأنانية الضيقة .

لقد أرسلتها بمحض إرادتى
تماما مثلما أرسلها هو إلىَّ ، لقد تركتها تعود ،
هذه هى القصة بأكملها ، ولا يمكن أن أضيف حرفاً
واحداً .

وكما هو متوقع يغمر الساحر الإعجاب بهذا الموقف . ولذا ، بدلاً من أن يصر على حقه النقدى ، يتعرف هو الآخر على الحرية التى تسم الوجود الإنسانى الحق ـ حرية الانصياع للقانون الإنسانى الداخلى ، وليس قانون الضرورة الخارجى ولذا يقرر أن يحذو حذو هذا الفعل النبيل ويتنازل لأوريليوس عن الدين .

ومن الملاحظ أن مسرحية **القاعدة والاستثناء** تنتهى بتكرار الموعظة الأخلاقية التى ترد فى المقدمة ؛ لأن الإمكانات الإنسانية التى تشير إليها المقدمة يتم إحباطها بكل ضراوة فى السياق الدرامى نفسه . أما «قصة الفرانكلين» فتنتهى بعودة الوئام وتأكيده ، حيث يسأل القاضى سؤالا خطابيا يدل على الانتصار : «من هى أكثر الشخصيات رقة وسخاء؟» .

وقد يكون من الحمق بمكان أن يحاول الناقد أن يسوى بين العمل الأدبى وسياقه الاجتماعى التاريخى الواسع ، ولكن ـ مع هذا ـ يظل إدراك العلاقة بين العمل والسياق ، مهما كانت هذه العلاقة واهية ، أمرا هاما للغاية يؤدى إلى إثراء العمل وإنارته . وانطلاقا من هذه الملاحظة المنهجية يمكننا القول إنه يبدو أن عالم تشوسر هو عالم كانت قد بدأت تظهر فيه الشخصيات النهمة الجديدة (ولنقل البورجوازية)، وبدأت تسيطر فيه «حتمية» العصر الحديث ، وإنكار إمكان الاختيار الأخلاقى الحر . ولكن على الرغم من ظهور هذه الرؤية

الحديثة ، فقد كان ثمة رؤية بديلة للإنسان لا تزال تطرح نفسها وتؤكد المسئولية الخلقية وإمكان الاختيار والحرية وهى رؤية كانت لا تزال مقبولة من الغالبية العظمى من الناس. ولذا قد يتحطم التناسق فى قصة تشوسر الشعرية ولكنه يستعاد فى النهاية ، وقد تضعف الحرية الإنسانية ولكنها تتأكد فى النهاية أما فى عالم القاعدة والاستثناء الحتمى ، عالم الإنسان الاقتصادى ، حيث يتم تجميد كل العلاقات الإنسانية ، وحيث تتشيأ الإنسانية وتتحول إلى طبقات وأدوات إنتاج (كما حدث تقريبا فى ألمانيا النازية) فإن إمكان البعث أو الولادة الجديدة غير موجودة داخل الدائرة المغلقة . ولذا لايبقى أمام الفنان سوى أن يعظ ويبشر ببديل إنسانى ؛ يعظ ويبشر وهو يعلم مسبقا أنه يبتعد عن الواقع، وأنه يقترب من عالم الرؤى ــ أى أنه ثورى بالمعنى الكامل للكلمة .

هوامش

(١) انظر للمؤلف الرأسمالية وفكرة العودة للطبيعة «الطليعة» (القاهرة) فبراير ١٩٧١ ؛ كذلك الفردوس الأرضى : دراسات وانطباعات فى الحضارة الأمريكية الحديثة (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٩) ، حيث يحاول أن يدرس الأساس الاقتصادى لهذا النمط المتكرر ، وبعض تجلياته الحضارية .



الإنسان والبحر

رضوى عاشور

هل قرأ جنكيز آيتماتوف[1] «الشيخ والبحر[2]» لإرنست هيمنجواى فترسبت الرواية فى وجدانه ، ودفعته بعد فترة ـ طالت أو قصرت ـ إلى تفكيكها وإعادة بنائها ، على صورة وعيه هو بالحياة ، منتجا بذلك معارضته وحكايته الخاصة عن الإنسان والبحر؟

إن البحث عن إجابة هذا السؤال ـ برغم ماقد يحمله من إثارة بل متعة للباحث ـ يظل خارج نطاق هذا النوع من الدراسات المقارنة ، فليس الهدف هنا هو دراسة علاقات تأثير وتأثر ، أو نقل تمليه حاجة فردية ، أو ضرورات لحظة تاريخية ، ولكن الهدف هو الكشف عن دلالة الشكل الفنى بوصفه أداة أساسية لإنتاج موقف أيديولوجى تجاه ظاهرة بعينها (المواجهة بين الإنسان والوجود الطبيعى) . ولما كان الإطار الشكلى «للشيخ والبحر» لهيمنجواى و«الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر»[3] لإيتماتوف هو إطار الرواية القصيرة المرتكزة إلى قصة رمزية ، أركان صورتها الأساسية هى البحر والصياد والرحلة ، فإن الدعوة إلى المقارنة تصبح أكثر إغراء ، إذ تعدنا بإمكان الكشف عن علاقات تشابه وتمايز ، هى بمثابة مناظرة مواقف وقناعات بين الكاتبين .

نحن ـ هنا ـ بصدد دراسة نصين أدبيين ، يفصل بين تاريخ إنتاجها ربع قرن من الزمان . صدر نص هيمنجواى عام ١٩٥٢ وكتب آيتماتوف **الكلب الأبلق** فى شهرين متعاقبين ، هما ديسمبر ١٩٧٦ ويناير ١٩٧٧ .

هى رحلة فمن هو الراحل ؟! لاتفرض السؤال الرغبةُ فى الحديث المعتاد عن رسم الشخصيات بقدر ماتفرضه ضرورة معرفة دلالة الاختيارات . إن الصّياد هو الراحل فى الحالتين،وخروجه إلى البحر أداة إنتاج تمليها الضرورة .

فى نص همنجواى يخرج سانتياجو الشيخ ، منفرد ، إلى البحر ، بعد أربعة وثمانين يوما استعصى عليه الصيد فيها . وهو يقرر ـ كبطل فى مأساة إغريقية قديمة ـ أن يتوغل فى البحر ، متعديا حدود الآمن والمألوف . هو شيخ معروق يحمل على وجهه وجسده خاتم البحر الذى عركه ، التجاعيد العميقة والقروح والندوب . «كان كل شىء فيه عجوزا خلا عينيه ، وكان لونهما مثل لون البحر ، وكانتا مبتهجتين باسلتين»[4] (ص ٤) ولسانتياجو مريد صغير ، يحب معلمه الشيخ ، ويرغب فى مصاحبته،لكن أهله يمنعونه ، وينقلونه إلى العمل على ظهر مركب أوفر حظا .

أما فى نص آيتماتوف فتخرج جماعة إلى الصيد بدل الفرد ، رجلان وشيخ وصبى : رجلان قويان أحدهما ابن الشيخ وأبو الصبى ، وشيخ نحيل له وجه مجعد وشعر أشيب ويدان مغطاتان بالندوب ، وغلام يخرج للصيد للمرة الأولى ، والرحلة مكرّسة لدخوله إلى عالم الصيد .

وتنقسم الصورة إلى صورتين ، واحدة لكل نص . فى الأولى يُخرج الإنسان لمواجهة البحر منفردا ، وفى الثانية يخرج فى جماعة ، أجيال ثلاثة تجسّد حاضر القبيلة كاستمرارية تاريخية (الجد يوجه الدفة،فهو وعاء معرفة القبيلة وخبرتها ، الأب والعم يسيِّران المركب

فيها القوة المنتجة ، والطفل يستقبل المعرفة التى تؤهله مستقبلا لتحمل مسؤوليات الإنتاج والإعالة)

ثم يستوقفنا ذلك التشابه بين سانتياجو فى نص هيمنجواى وأورجان الجد فى نص آيتماتوف . فكلاهما مزج غريب بين القبول بالضرورة والرغبة فى التحرر منها ؛ بين السلوك الواقعى الذى يمليه التوغل فى البحر ، وتكوين رومانسى يحلم بوحدة مستحيلة بين الإنسان والوجود الطبيعى ، أو بينه وبين المطلق .

يشعر سانتياجو برابطة أخوة وتماثل مع السمكة التى صادها ، يفيض شفقة عليها : « ... أخذه الحزن على السمكة الكبيرة حين خطر له أنه ليس عندها ما تأكله . ولكن تصميمه على قتلها لم يضعف نتيجة لحزنه ذاك على الإطلاق » . هو لايريد قتلها ولكنه أيضا يريدها لأنه صيّاد ، وفى ذلك استمراره ماديا ومعنويا . وهو يفكر فى ذلك ويفكر أيضا : «كم أنا سعيد لعدم اضطرارنا لأن نقتل النجوم ! » . ثم يواصل «من حسن الطالع أننا غير مضطرين إلى أن نطارد الشمس أو القمر أو النجوم . حسبنا أن نعيش على البحر،وأن نطارد إخوتنا الحقيقيين» (ص ٨١ — ٨٢) .

وسوف يرى المدقّق فى النص أن المفهوم الرومانسى عن وحدة الوجود ليس بعيدا تماما عن وعى هيمنجواى ، كما سوف يلحظ أن **قصيدة الملاّح القديم** للشاعر كولريدج — وهى من أبرز القصائد الإنجليزية التى ترتكز إلى هذا المفهوم الفلسفى — حاضرة بدرجة أو بأخرى فى **الشيخ والبحر** (يقتل الملاّح الطائر بشكل عفوى ، فيعتدى بذلك على وحدة الوجود ، ويكون عليه أن يكفر عن ذنبه بمعاناة هائلة وشعور طاغ بعزلة كونية : وفقط حين يستطيع قلب الملاّح أن يفيض شفقة على أسماك صغيرة يسقط الطائر — الذى كان معلقا حول عنقه كصليب ، وتبدأ رحلة خلاصه التى يتعيّن عليه فيها ، لاستكمال كفّارته ، أن يبقى هائما فى الأرض ينقل للآخرين حكايته) .

ويشكّل نص هيمنجواى — من إحدى زواياه — معارضة لنص كولريدج وتعليقا ضمنيًا عليه . ففى حين يحلم بطل كولريدج الرومانسى بالتّوحد المطلق بالوجود الطبيعى،ويعذّبه الإنفصال عنه،ثم يخلصه وهم العودة إليه،فإن بطل هيمنجواى، وإن كان يفيض حنينا إلى وجود مستأنس بلا عنف يلتصق به ، يسلك تَبعا لما تمليه الضرورة . فى القصيدة الرومانسية قتل الطائر إثم ، أما فى النص الواقعى فإن الشيخ والغلام ينحران السمكة وهما يتلمسان منها العفو . ويحدّث سانتياجو سمكته الكبيرة قائلا : «أيتها السمكة ... إننى أحبك وأحترمك كثيرا ولكننى سوف أقتلك قبل نهاية هذا اليوم» (ص ٤٥) . ولايفوتنا — هنا — رؤية ملاّح هيمنجواى . إنه وإن اختلف عن سلفه الرومانسى يظل حاملا لملمح منه ، ولذلك تتأكد دلالة أن يلتمس صياد عفوا من سمكة يذبحها ، ودلالة الحلم المتكرر للشيخ ، عن وجود مستأنس ، لا يشطره العنف ، يراه فى صورة الأسود السارحة على الشاطىء ، تلك التى كانت تلعب كالقطط الصغيرة فى الغسق .

ويقابل هذه السمة الرومانسية فى النص سمة أخرى تعدل كفته ، وتؤكد الصراع على أرضية واقعية ، وتعلى قيم الصمود فى المواجهة . وتتجسد هذه السمة فى صورة سانتياجو «الكامبيون» (البطل) الذى أمضى يومًا وليلة فى مواجهة خصم يبارزه ، وصورة دى ماجيو بطل الكرة المنتصر دائما ، ثم فى سلوك الشيخ نفسه طوال الرحلة .

«وشيخ غريب» — أيضا — هو الجد أورجان فى «**الكلب الأبلق**» . تمتزج فى شخصيته صرامة صياد واقعى بجموح حالم رومانسى ورهافته : «يجلس على مؤخرة القارب ، مقوس الظهر كالنسر المتربص بفريسته» (ص ٣٤) . ويحكم العلاقة بين أورجان والوجود من حوله العمل . ويمتلئ الشيخ بالرضى وهو ينظر إلى القارب الذى صنعه بيديه،ويشعر بالتوحد معه «وكأنه هو نفسه كان يتحرك مخترقا بخشبة المقدمة ، وكأنها صدره بالذات ، مرونة الأمواج التى تواجهه» (ص ١٤) . ويستغرق الشيخ فى التفكير فى القارب الذى أنتجه بدءا من قطع الشجرة الذى ساعده فيـه آخرون،ومرورا بتجفيفه ونحته وكشطه ثم انتهاء بحفره . ويناجى الشيخ القارب : «أنا أحبك وأثق بك يا أخى القارب ، أنت تعرف لغة البحر وتعرف عادات الأمواج ، وهنا تكمن قوتك» . ويواصل أورجان : «أنت تجلب لنا التوفيق ، لهذا أحترمك ، كلنا نحبك عندما تئن تحت ثقل صيدنا ، وأنت عائد إلى الشاطئ تغوص فى الماء حتى حوافك ، بل تغرقه . عندها الكل يندفعون إلى الشاطئ لاستقبالك ياأخى القارب ! » (ص ١٥) .

ويستمر الشيخ فى مخاطبته القارب ندا ورفيقا ، طالبا منه أن يواصل إبحاره حاملاً الشباب الأقوياء وحفيده حتى بعد موته هو صانعه :

> أتفهمنى يأخى القارب ؟ أنت تفهمنى . لقد بدأت أحدثك منذكنت لا تعرف البحر بعد ، عندما كنت لاتزال تعيش فى أحشاء شجرة الحور العظيمة فى الغابة . لقد حررتك من جوف الشجرة ، وها نحن الآن فى البحر .
>
> وعندما سأفارق الحياة لا تنسنى يأخى القارب ، اذكرنى عندما ستسبح فى البحر» . «ص ١٦)

وإذ يتصل سانتياجو بالوجود من حوله عبر فيض الشفقة والعطف ، ينتمى إليه أورجان ، عبر عمله الإنسانى الذى يطوّع هذا الوجود ليفى باحتياجاته ولا يصبح القارئ مجرد نتاج لعمل أورجان ، ولكنه يتحول إلى تجسيد لهويته . ومن الدال — هنا — أن يسمى الشيخ القارب «أخى القارب» ، فكلاهما نتاج لذلك التفاعل بين الطبيعة والعمل الإنسانى . الطبيعة هى الأم فى الحالتين ، وفى الحالتين أيضا يشكل العمل الإنسانى (الفعل الإنتاجى الواعى) الطرف الآخر فى علاقة التزاوج ، تلك التى تخلّف القارب بقدر ما تخلّف الإنسان الفرد ذا الهوية التاريخية المحددة .

وتشكل مناجاة أورجان للقارب معارضة (أرجح أنها مقصودة) لتلك المناجاة بين سانتياجو والسمكة التى صادها . والشبه بين الحديثين لافت،والتمايز محفوظ، يرجع إلى موقفين مختلفين من الوجود

الطبيعى ؛ أحدهما يصدر عن تطلع إلى الانتماء إلى هذا الوجود عبر التماثل مع مخلوقاته الأخرى ، والثانى يرجع إلى مفهوم ماركسى عن العلاقة بين الإنسان والطبيعة ، والدور الذى يلعبه العمل فى إنشاء هذه العلاقة ، وهو الأمر الذى سنعود إليه تفصيلا فيما بعد .

وأورجان ، برغم جلسته على مؤخرة القارب «كالنسر المتربص بفريسته »«مفكر وحالم » وهو يدرك أن بإمكان الإنسان ـ الذى هو لا شئ فى مواجهة البحر اللانهائى ـ أن يرتقى إلى عظمة البحر والسماء . و« مادام الإنسان حيا ، فهو قوى بروحه كالبحر ، لامتناه كالسماء ، لأن فكره بلا حدود ، وعندما يموت يتابع التفكير رجل غيره ، ثم يتابع غيره ... إلى ما لانهاية ... إدراك هذا كان يمنح الشيخ حلاوة مرّة لصلح لا يمكن أن يعقد » (ص ٢٤) .

ويفكر ذلك الشيخ طويلا فى منشأ القبيلة ويحمل حلمه العظيم المرتبط بذلك المنشأ . يقول تاريخ القبيلة إنه كان فى الزمان القديم إخوة ثلاثة . كان الأخ الأكبر سريعا ورشيقا ، وقد تزوج من ابنة صاحب الإيلة وأصبح صاحبا لإيلة . وكان الأخ الأصغر صياد حيوانات ، ماهراً ، تزوج من فتاة من سكان الغابة . أما الأخ الأوسط الأعرج فكان سئ الحظ ؛ لم يتزوج أحداً وبقى وحيدا على شاطئ البحر ، يصيد الأسماك بالصنارة . وفى يوم غمزت صنارته ، ولكن صيده لم يكن سمكة بل امرأة ـ سمكة بالغة الحسن . قضيا معا لحظات حب جامحة ، اختفت بعدها السمكة ـ المرأة . وصار الشاب الأعرج يعود كل يوم إلى الشاطئ ، ينادى عليها ، ويبكى متضرعا أن تعود . وذات يوم وجد الصياد فى الماء طفلا ، هو ابنه من السمكة ـ المرأة ، ثم كبر الطفل وصار صيادا بحريا ماهرا ، وتزوج من فتاة من بنات الغابة ، وتكاثروا فصار نسلهما قبيلة السمكة ـ المرأة .

ويحلم الشيخ وهو الدائم التفكير فى منشأ قبيلته ، فيرى نفسه متطلعا إلى البحر ، منتظرا معجزة ظهور السمكة ـ المرأة ، ويتوغل فى الحلم :

وعندما كانت أخيرا ، تظهر على سطح الماء ، عندما كانت تسبح ساعية إليه ونظرها مسدّد نحوه ، بوجهها الغامض بين الأمواج ، كان ينهار صمت العالم . كان يستقبل صارخا ومهللا عودة الأصوات : هدير المدّ المنبعث من جديد وزئير الريح وأصوات النوارس فوق رأسه . كان يقذف بنفسه إليها فى البحر جذلا ، متحولا إلى مخلوق سريع السباحة كالحوت .

وكانا يسبحان معا قاصدين لحظة اتحادهما المطلق ولكنهما لا يصلان أبدا ، فيردد أورجان كجدّه الأسطورى الأعرج :

هذا البحر حزنى أنا
هذه المياه ـ دموعى أنا
والأرض رأسى الوحيد

وكما أن إدراك الشيخ استمرار الحياة من بعده ـ حين تنتهى حياته الفردية ـ كان يمنحه حلاوة مرة ، لصلح لا يمكن أن يعقد ، فإن تشبثه بالحلم ـ رغم وعيه باستحالة تحقيقه ـ كان يملأه بشعور مماثل . كان يعى أن الإنسان يرى نفسه خالدا ، حرا فى أفكاره وأحلامه ؛ فبالحلم ـ وحده ـ يصعد إلى السماء ، ويغوص إلى أعماق البحر . ولكنه كان يعى أيضا أن الأحلام تستعصى ، وان الموت لا يقيم لشئ وزنا ، ويبقى السؤال ملحا : «لماذا خلقت الدنيا هكذا ؟ » والإجابة عن السؤال عسيرة ، ولكنها تحفظ للشيخ الوجه الآخر ـ المقبول ـ لذلك الصلح المرّ بين النسبى والمطلق ؛ حقيقة الموت وحلم الخلود : «فلتكن السمكة ـ المرأة حلما ، ولكن ليبق هذا الحلم إلى الأبد ، حتى هناك فى العالم الآخر . » (ص ٣٣) .

فى النصّين حالمان عظيمان ، يتمردان على الضرورة ، ويخضعان لها فى آن . ويتوزع سانتياجو بين فيض محبته للوجود وشفقته على مخلوقاته الطيبة (هو لا يشفق على أسماك القرش) وماتمليه الضرورة من قتل لهذه المخلوقات .

وكذلك يتوزع أورجان بين قبوله بالنسبى وتطلعه إلى المطلق . ولعل نقطة التماس ومفصل العلاقة بين الواقعى والحالم فى كل من الشخصيتين هو النموذج الذى يضعه كل منهما نصب عينيه ، ويسلك تبعا له مهما بلغت التكلفة . لدى كل منهما مفهوم واضح لما يليق بالإنسان ، وهو يتمثل فى حالة سانتياجو فى الجلد والمناطحة (أشار الكثيرون من نقاد هيمنجواى إلى الشريعة التى يستنها أبطاله لأنفسهم ، وتشكل درعهم فى مواجهة ذلك «اللا شئ » الذى يملأ الوجود من حولهم [٥] ، ولكن أحدا منهم لم يشر إلى أن تلك الشريعة تشكل مفصل العلاقة بين التمرد على الضرورة والقبول بها) .

إن شريعة سانتياجو التى يستنها ويلتزم بها شريعة فردية ، أنتجها بطل منفرد يواجه الوجود العابث عاريا إلا منها . أما شريعة أورجان التى سنعرض لها تفصيلا بعد ذلك فتمليها الضرورة الاجتماعية والتاريخية ؛ إنتاج الحياة عبر العمل والتناسل ، وضمان استمرار هذه الحياة التى أنتجت واتخذت ـ بمرور الزمن ـ شكل جماعة بشرية ذات وجود اجتماعى وتاريخى محدد .

يخرج سانتياجو إلى البحر لأنه صيّاد ، ويشاء حظه أن يصيد سمكة لم ير أحد لها مثيلا فى كبر حجمها وجمالها . ومع ذلك فإن حنكته ومهارته وجَلَده هى التى تجعل من تلك السمكة حقاً مكتسبا وليس منّة من القدر . ثم هو يصل أخيرا فى ختام رحلته ولم يبق له من سمكته الرائعة سوى هيكلها العظمى .

ولقد أفاض نقاد هيمنجواى والدارسون لأدبه فى الحديث عن الرمز والمفارقة فى الشيخ والبحر ، وعن مبناها الذى يشبه تلك القصص الرمزية فى العهد الجديد . وأسهم بنصيب فى الحديث ، وأبدأ من ذلك الهيكل العظمى الممدد على شاطئ الجزيرة ، فى نهاية الكتاب والرحلة ، الذى يوجه للوهلة الأولى ، وكأن حصاد التجربة لا يختلف كثيرا عن حكمة الجامعة فى العهد القديم : «الكل باطل وقبض الريح » . تنتهى الرحلة باللاشئ (هيكل السمكة) ، ولكن

سلوك الراحل بوبطولته المتمثلة فى عناده وإبائه وتحمله وقراره بالعودة إلى البحر مرة أخرى، هى التى ترجّح كفة الوجود على العدم (أشار أكثر من باحث للعلاقة بين هيمنجواى وذلك الملمح فى فكر الوجوديين الفرنسيين ، حيث يضفى السلوك الفردى شيئا من المعنى على عالم يملأه العدم)[٦] ويتضح صوتان فى النص ، يقول أحدهما باللاجدوى ، ويؤكد الثانى قيمة الوجود ومعناه ، باستحضار أكثر الصور دلالة وشيوعا فى التراث الإنسانى ، صورة المسيح المصلوب[٧] . ومع ذلك فليس النص نتاجاً لأى من الصوتين بل للعلاقة الجدلية بينهما . ويكمن معناه الكلى فى مساحة الحوار الممتد بينهما ، تلك المناحة التى تربط الصوتين وتفصلها ، مؤكدة بذلك العلاقة والاختلاف .

وكما صعد المسيح ابن مريم حاملا صليبه إلى الجلجلة ، فإن صيادنا الشيخ يحمل سارية مركبه ، ويصعد التلة قاصدا بيته . وهو يلقى نظرة وراءه فيبصر «ذلك العرى المترامى ما بين السمكة وذنبها» (ص ١٣٤) . ثم يواصل الصعود ، حتى إذا ما وصل إلى كوخه نام على وجهه «ويداه منشورتان إلى أعلى ، وراحتاه تواجهان السقف» . ويبدو الشيخ ــ وهو مفرود الذراعين ونحيل فقير عار مجرّح اليدين ــ فى صورة تليق تماما بمسيح .

ولو أن الرواية انتهت بذلك المشهد لكان الصوت القائل ببعث الوجود هو الغالب ، ولكانت مقاومة الشيخ واحتماله تثير الشفقة فى نفوسنا ، ولكن المشهد يتبعه آخر يدور فيه حوار بين الشيخ والغلام ، وهما معا يفكران ويعدّان لرحلة أخرى قادمة ؛ فالشيخ لا يتوب عن التوغل فى البحر ، وفى لاتوبته نفى لما تصوره هو نفسه من أنه «هزم هزيمة نهائية لن تقوم له بعدها قائمة» (ص ١٣٢) . لقد هزم الشيخ ، لكنه لم ينهزم . وبهذه المفارقة التى يؤكدها «العرى المترامى ما بين السمكة وذنبها» ، الذى هو رمز لهزيمة الشيخ ولانتصاره ، يكون إرنست هيمنجواى الكاتب الأمريكى المعاصر قد أعاد كتابة العلاقة بين المسيح وصليبه ، مضفيا على كل منها معنى جديدا ، يعدل فى مضمونه وإن لم يبدّله .

ويستخدم هيمنجواى أسلوبا واقعيا تثريه الدلالات الرمزية . أما أيتماتوف فينسج نصه من خيوط الصورة الشعرية والرمز والأسطورة والطقس الشعبى ، ذلك برغم التزامه بالشكل الواقعى إطارا عاما لنصه .

ويستهل إيتماتوف «الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر» بما يشير إلى أن نصّه سوف يتخذ منحى رمزيا عن المواجهة بين الإنسان والوجود الطبيعى :

«فى ليلة حالكة من ليالى الساحل ، مشبعة بالرذاذ المتطاير والبرودة ، كان الصراع الأبدى المعروف دائرا على ساحل أوخونسكى ، وعلى امتداد جبهة البحر واليابسة ، بين طبيعتين : اليابسة تعرقل حركة البحر ، والبحر لا يكل عن مهاجمة اليابسة» (ص ٥) .

البحر يهاجم ، يتوسع ، واليابسة تدرأ . البحر بحر ، امتداد لامتناه يحاصر اليابسة ، واليابسة فى النص جزيرة ، والإنسان (ابن البحر وابنها ولكنه الأكثر ارتباطا بها) هو ابن هذه الجزيرة . ونلاحظ أن المبحرين الأربعة ينتمون إلى هذا اللقاء بين البحر والأرض ، ليس لأنهم ــ وهم أبناء الجزيرة ــ صيادون فى البحر ، ولكن أيضا لأنهم من نسل السمكة ــ المرأة ، ونتاج لحظة عشقها الجامح للصياد الأعرج . وهم ــ بعد ذلك ــ أحفاد ذلك الصيّاد البحرى الماهر (طفل السمكة ــ المرأة الذى وجده أبوه على الأمواج) وابنه من بنات الغابة .

والضروع الثلاثة هى وجهة المبحرين (فهذه الجزر الصغيرة التى تسكنها الفقمات تغذيهم من جسد الأرض ، تماما كما تغذى ضروع الثدييات مواليدها) . ولكنها جزر وحيدة يتيمة «وسط المياه العابسة، تثير إحساسا بالشفقة والقلق عليها» (ص ٤٣) ؛ أرض صخرية باردة لم تتحرر بعد من الجليد، ولا يسكنها إنسان . وحين يصل الصيادون إلى واحدة منها يكونون قد ابتعدوا عن كليهم الأبلق «فى شاطئ غريب رهيب ، بين الصخور والحجارة المتوحشة» (ص ٣٩) .

وعلى العكس من تلك الجزر فإن الجزيرة التى يسكنها نسل السمكة ــ المرأة مكان مستأنس يحمل طابع الإنسان وخاتمه ، وهو خليج (توغّل لليابسة فى البحر) يسمّى بخليج الكلب الأبلق (ولن يفوت القارئ أن الكلب حيوان مستأنس وأليف) :

فى هذا المكان ، بالقرب من خليج الكلب الأبلق ، وفى شبه الجزيرة الجبلية التى تبرز فى البحر بشكل منحرف ، ترتفع بارزة شاهقة الصخرة ــ الجبل التى تذكر فى الواقع ، وعن بعد ، بكلب أبلق راكض إلى حاجته على حافة البحر . إن جبل الكلب الأبلق الذى يحتفظ على رأسه حتى فى أشد الصيف حرارة ، ببقعة بيضاء من الثلج ، تشبه أذنا ضخمة متدلية ، ويحتفظ ببقعة بيضاء كبيرة أخرى فى منطقة العانة ــ فى المنخفض الظليل ، هذا الجبل كان يرى دائما من بعد ومن مختلف الجهات ، من البحر ومن الغابة . (ص ٨) .

ويرى المبحرون «كليهم الأبلق» وهم فى عرض البحر ، ولكنهم حين يتوغلون فيه يختفى من أمامهم ، ويكون عليهم أن يظلوا محتفظين فى ذاكرتهم بموقعه . يقول الجد لحفيده : «أوصلنا الكلب الأبلق إلى الجزيرة (الضرع الأصفر حيث توجد الفقمات التى سيصيدونها) مع أنه بقى فى بيته» ، ثم يختبره ، «ما رأيك، هل سيلزمنا الكلب الأبلق أيضا ؟» . وحين يؤكد له الصبى أنه لم يعد يلزمهم يوبخه الجد قائلا : «وكيف ستعود إلى البيت ؟ إلى أين ستبحر ؟ إلى أية جهة ؟ هيا فكر . حزرت ؟ تذكر من أى جانب تقترب ، وإلى أى جوانب الجزيرة

ينظر الكلب الأبلق .عندها ستعرف أى طريق ستسلك للعودة . » (ص ٣٥ ، ٣٦) .

وتتعدد دلالات صورة الكلب الأبلق وتتكثف إيحاءاته وتتشابك مع تطور الحدث فى الرواية . فى البداية نراه صورة دالة على الوجود المستأنس ؛ المقتطع والمحرر من الطبيعة الموحشة والباردة (تعيش القبيلة فى هذا المكان،وتشعل النار فى أعلى الجبل ليهتدى الصيادون إلى جزيرتهم فى رحلة العودة)،وتوحى الصورة ذاتها بأن ذلك الوجود المستأنس - الوجود الإنسانى - يظل حالة جدلية من المعرفة والغموض ، والألفة ونقيضها (يُسمّى الجبل بالكلب الأبلق إذ يمتزج فيه الأبيض بالأسود ، كما تمتزج البرودة بالحرارة ، ونعومة الثلج بجمود الصخر) ومع تقدم الحدث فى الرواية نرى أن الكلب الأبلق يرتبط - أيضا - بذاكرة الإنسان وحصيلته المعرفية المكتسبة ، بل تاريخه الذى هو ذاكرة هذه الحصيلة المتراكمة لتجارب أجيال تتوالى . ثم لا تنفصل هذه الإيحاءات الأخيرة عن الإيحاءات الأولى للصورة،لأن الذاكرة والتاريخ ، وهذا جزء مما يقوله النص ، هما أداة الإنسان فى امتلاك الوجود وجعله مستأنسا .

أما البحر فى نص ايتماتوف فيرتبط بالمطلق واللانهائى ، بالحلم المستحيل ، بأصل الأشياء وجذرها المغمور والغامض ، ولكنه يطالعنا - أيضا - قوة هجوم وأذى . والعدو هو الضباب ، ابن البحر المائج ، يداهم المبحرين ويدنو «كأنه مخلوق حى ، وكأنه تنين يسعى إلى هدف لا رجوع عنه ، وهو القبض عليهم وابتلاعهم مع القارب وكل العالم المرئى وغير المرئى » (ص ٥٠) .

وتحكم علاقة نسل السمكة - المرأة بالبحر طبيعته وطبيعتهم وهى مركبة فى الحالتين ؛ فهم ينتسبون إليه فى الوقت نفسه الذى يواجهون عدوانه ، ويتوغلون فيه لأنهم - أيضا - ينتسبون إلى اليابسة . ويجسّد الجد أورجان ، أكثر من كل الشخصيات الأخرى ، تلك العلاقة الدالة بالبحر ؛ فروحه كالبحر لا حدّ لها ، تصبو إلى المطلق والمستحيل ، ولكنه صيّاد وعائل ، يخرج إلى البحر ويسلك بما تمليه الضرورة .

ولأن أورجان متسق تماما مع تكوينه هذا فإنه يقرر ، ساعة يتأزم الموقف ، أن يلقى بنفسه إلى البحر حفاظا على القدر اليسير المتبقى من الماء للحفيد ، لعله يمكّنه من الوصول حيّا إلى الشاطئ (وهو القرار الذى يعطى النموذج لابن الشيخ الذى هو - أيضا - أبو الصبى فيحتذيه) .وقبل أن يلقى الجد بنفسه إلى البحر يقول له ابنه (أبو الصبى) :

- أتذكر يا اتكيتشح ؟ ذات مرة جاء تجار الايلة ، كانوا يبدلون البلطات وأشياء أخرى وذلك الأصهب الكبير ، قال إنه كان يعيش فى بلد بعيد إنسان عظيم ، سار على قدميه على سطح البحر . إذن يوجد أمثال هؤلاء الناس.

- هذا يعنى أنه إنسان عظيم جدا ، أعظم العظماء كلهم ؛ أما عندنا فأعظم شئ هو السمكة - المرأة .

وليس مصادفة أن يربط المؤلف فى هذا السياق بين المسيح والسمكة - المرأة ؛ فهما - بمعنى من المعانى - صورتان للشئ ذاته : التراوح بين المطلق والنسبى ، بين الألوهة والإنسان ، بين اللانهائى والمحدود .

ويتحول أورجان - عبر قراره أن يشترى بموته الفردى احتمال استمرار الجماعة ممثلة فى حفيده - يتحول أورجان إلى صورة من صور المسيح . ونعى نحن القراء ، منذ البداية ، ذلك التكوين الخاص الذى يميزه وينمى وجوده ، فى مساحة الجدل بين الحلم والواقع ، والمستحيل والممكن ، ولكن فعله المخلّص يوحد الضدّين ، ويكمل التكوين والصورة .

إن صورة المسيح حاضرة فى النصين . المسيح فى نص هيمنجواى هو الإنسان المرفوع ، على صليب قدر عابث ، ويحمل صليبه بجلد وإصرار ، مما يحوّل المشهد إلى تجسيد لمعنى البطولة (لا ينتقص منها حقيقة أنها بطولة مأسوية) . أما المخلص فى نص ايتماتوف فيتخذ شكلا مغايرا . إنه ذلك الذى ينفى ذاته المفردة من أجل استمرارية الوجود الجماعى ، واعيا أن الفرد هالك لا محالة ، وأن الوجود الجماعى واستمراريته،هذا الوجود هما الشكل الوحيد الممكن لخلود الإنسان .

ولهذا السبب ، تحديدا ، يقرر الأب والعم أن يحتذيا حذو الجد ، ويلقيا بنفسيهما فى البحر ، حفاظا على شربة ماء ، قد تضمن وصول الطفل حيا . ولا يعرف الأب كيف يشرح لابنه «أنه يتركه من أجله» ، وهو يفكر كيف يُفهِمُه شيئا عن ضرورة الامتنان لجدّه وعمه اللذين ألقيا بنفسيهما فى البحر من أجله :

لم يعد هذان الشخصان موجودين ، وسيان لديهما أن يتذكرهما أحد أو لا يتذكرهما،ولكن يجدر التفكير فيهما من أجل الذات . حتى قبل الموت للحظة يجب - من أجل الذات - التفكير فيها من أجل نفسك ، يجب أن تفكر وأنت تموت فى مثل هؤلاء الناس . (ص ٩٧) .

ونلاحظ تكرار عبارة «من أجل الذات» ،وهو التكرار الذى لا يخلو من الدلالة . إن هذا التفكير هو الذى يجعل عقد ذلك الصلح مع الوجود - مهما كان مرّا - ممكنا . ولأن الإنسان لا يمكن أن يتقبل صاغرا فكرة فنائه،يصبح التفكير فى استمرار آخرين من بعده هو البديل والسند . كذلك يصبح التاريخ الإنسانى سلسلة من التضحيات من أجل استمرار هذا التاريخ نفسه وتقدمه .

* * *

يبدأ العمل الأدبى بشكل جماعى ولكنه ينتهى بوصفه موقفا

متفردا فى المناظرة الهائلة الدائرة بين الأعمال الأدبية وما تمليه من ضرورات أيديولوجية[8].

وتلقى عبارة صائبة ـ مثل هذه ـ كثيرا من الضوء على دراستنا المقارنة لنصى هيمنجواى وايتماتوف. فكلا الكاتبين لايبدأ من فراغ، بل هما يستلهان تراثا إنسانيا زاخرا من الكتابات والصور والمواقف، من أهمها موضوع الرحلة الكلاسيكية (التى تبدأ من الجهل وتنتهى بالمعرفة)، وصورة صلب المسيح، والوعى بالعبث والغربة الميتافيزيقية للإنسان فى الوجود. وهو الموضوع المتكرر فى الكثير من كتابات المفكرين الأوروبيين، النصف الثانى من القرن التاسع عشر (بالنسبة لهيمنجواى)، والمفهوم الماركسى للعمل والعلاقة بين الإنسان والوجود الطبيعى (بالنسبة لايتماتوف)، وتتعدد المصادر. والكاتبان، بلا حرج، ينقلان ويغيران ويعدّلان لينتج كلٌ منهما مادته التى تحمل خاتمه الخاص ونسيجه المتفرد.

فى نص هيمنجواى يواجه الإنسان الوجود المسكون بذلك اللاشىء المرعب (الذى يشبه العدم عند الوجوديين)، يواجهه فقيرا عاريا ومنفردا، يشتهى الرفيق فلا يجد سوى عقله ويديه. إنه وحده تماما. ومن هنا تتأكد دلالة أسلوب هيمنجواى، فى جمله القصيرة والبسيطة التركيب، تلك التى «توحى بعالم منبّت ومشتت»[9]، كما أشار الناقد الأمريكى وارن، ويعكس عنصر التجريد ـ فى الصورة ـ الموقع الفلسفى للمؤلف، الذى يرى الإنسان فى شكله الإنسانى العام والمجرد، وليس ضمن سياق تاريخى بعينه. إن بطل كولريدج فى قصيدة الملاّح القديم الذى يعيش تجربته الرومانسية، ويعانى العزلة والشعور بالذنب والرغبة فى التكفير، يسلم مكانه لبحار هيمنجواى الذى يعيش عزلة ميتافيزيقية بدوره.

أما آيتماتوف فيستعيض فى نصه عن الفرد بجماعة، هى تاريخ بشرى مصغر، فى شكل أربعة أشخاص، يتحركون داخل إطار ثقافى مشترك، وكأن الكاتب السوفييتى ـ باختياره هذا ـ يعلق على نص هيمنجواى قائلا: ليس هكذا يواجه الإنسان الطبيعة. إنه هو لايواجهها أبدا عاريا من الآخرين، ومن ثقافة هى بمثابة الهوية والدرع والبوصلة.

ويفسر ذلك كله الطبيعة الشعرية للنص، ونسيجه المثقل بالإشارات للمعتقدات والطقوس والأساطير والأغانى الشعبية. وليس اختيار الكاتب لهذا الشكل مجرد أداة لإنتاج صورة حية لواقع جماعة بشرية بالذات، ولكنه ـ اساسا ـ لان الإنسان عند أيتماتوف ليس إنسانا مجردا، بل إنسانا تاريخيا يعقل ويفكر ويسلك ضمن سياق تاريخى محدد، وبمفردات ثقافة بعينها. ويبدو نص ايتماتوف ـ مع تداخل، وتشابك الصور والرموز والعادات والطقوس والمعتقدات والأهازيج ـ كتلك الأنسجة الشعبية الزاهية الألوان، العبقرية التكوين.

ويخرج إنسان هيمنجواى من مواجهته صفر اليدين، ولكنه يخرج مرفوع الرأس، ثم إنه ـ وهيكل السمكة لم يزل فى مكانه على الشاطئ ـ يفكر مع الصبى فى الرحلة التالية.

ويترك هيمنجواى بصمته واضحة على موضوع الرحلة الكلاسيكية الذى عالجه عشرات الكتاب العظام فى تاريخ الأدب. ويعود بطله بهيكل السمكة دليلا على العبث، وعلى معنى فعله الإنسانى فى الوقت ذاته. إنه يسلك الرحلة المعتادة من الجهل إلى المعرفة، ولكنه على عكس البطل الكلاسيكى يعد لرحلة قادمة، لأنه بطل ـ بوغم وعيه بالعبث ـ لايتوب عن الحياة.

وفى **الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر** تتحول الرحله إلى مثل رمزى، يعيد كتابة إنتاج الإنسان لحياته بشقيها الطبيعى والاجتماعى (عبر التناسل والعمل). وتكتسب الرحلة دلالتها من مفارقة أساسية تسرى فى النص كالنسغ فى الشجرة، فالظاهر أن البحر يهاجم ويتوسع، وأن الإنسان يدافع ويقاوم. ولكن المدقق فى النص يرى أن دفاع الإنسان عن نفسه فى مواجهة الطبيعة هو فعل تطويع وامتلاك. ولذلك فإن الإنسان فى النص صيّاد يتوغل فى البحر، ويعيش فى خليج الكلب الأبلق، الذى هو أرض تغزو البحر وتمتد فيه.

وفى مساحة هذا الجدل بين اليابسة والبحر، وهى مساحة التبادل بين الإنسان والطبيعة، ينتج البشر هويتهم المتميزة تاريخيا. وليس نتاج الرحلة ـ هنا ـ هيكلا عظميا لسمكة نهشتها أسماك القرش، بل أغنية تمجد الحياة، انطلاقا من وعى بالتضحيات الإنسانية التى جعلت استمرار هذه الحياة ممكنا:

أيها الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر،
إننى أعود إليك وحيدا،
بلا أتكيتشخ أورجان،
بلا أبى إمرايين،
بلا آكى ميلجون
أين هم، أسألنى،
لكن أعطنى قبل ذلك، ماء لأشرب.

«أيقن كيريسك (الصبى) أن هذه الكلمات هى كلمات بداية الأغنية التى ستحمل اسمه، والتى سيعيش معها حتى آخر أيامه» (ص ١٠٦).

نتاج الرحلة ـ إذن ـ هو ذاكرة وبوصلة ... آى تاريخ!

الهوامش

(١) جنكيز ايتماتوف (١٩٢٨ ـ) كاتب سوفييتى من جمهورية قرغيزيا ، وهى من الجمهوريات الآسيوية . ويعدّ ـ ايتماتوف الذى ترجمت قصصه ورواياته إلى أكثر من خمسين لغة ـ من أهم الكتاب السوفييت المعاصرين . ومن أعماله التى ترجمت إلى العربية : **المعلم الأول** ، **وداعا غلسارى** ، **جميلة** ، **شجيرتى فى منديل أحمر** ، **والكلب الأبلق الراكض على حافة البحر** .

(٢) إرنست هيمنجواى، **الشيخ والبحر** ، ترجمة منير بعلبكى ، بيروت ، ١٩٥٤ .

(٣) جنكيز ايتماتوف ، **الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر** ، ترجمة عاطف أبو حجرة ، دار ابن رشد ، بيروت ، ١٩٨٠ .

(٤) فى النص الأصلى يستخدم هيمنجواى كلمة undefeated فى وصف عينى سانتياجو ، وربما كان تعبير «لم تهزما» أو «مستعصيتين على الهزيمة» أقرب لما يثيره الأصل من إيحاءات من كلمة «باسلتين» التى استخدمها المترجم .

(٥) Robert Penn Warren, «Ernest Hemingway», **Critiques and Essays on Modern Fiction,** ed. John W. Aldridge, The Ronald Press, N. Y, 1952, pp. 447-473.

(٦) E. H. Halliday, «Hemingway's Ambiguity: Symbolism and Irony», **Hemingway: A Collection of Critical Essays,** ed. Robert P. Weeks, Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1966, pp. 53-54.

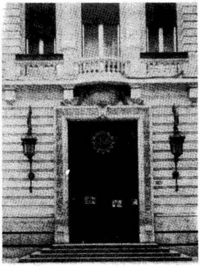
وأيضا :

John Killinger: **Hemingway and the Dead Gods: A Study in Existentialism,** University of Kentucky Press, 1960.

(٧) أشار معظم من كتبوا عن **الشيخ والبحر** إلى استخدام هيمنجواى للمسيح رمزا فى نصه ومن أبرزهم : باكمان وبيكر وكيلنجر ووايلدر ويانج .

(٨) Pierre Macherey, **A Theory of Literary Production,** Trans. Geoffrey Wall, Routledge and Kegan Paul, London, 1978.

(٩) «إرنست هيمنجواى» بقلم بن وارن ، مرجع سبق ذكره ، ص ٤٦٥ .



أدب "الشمعة"

بين "منوجهرى الدامغانى" و"أبى الفضل الميكالى"

محمد محمد يونس

كنت كلما قرأت ديوان الشاعر الفارسى الكبير «منوچهرى الدامغانى ت ٤٣٢ هـ» أحد شعراء العصر الغزنوى، أقف طويلا أمام مقدمة قصيدته المدحية الرائعة التى مدح بها الشاعر «العنصرى» أبا القاسم حسن ـ وهو شاعر معاصر له وكان يلقب بملك الشعراء ـ وقد قلَّد «منوچهرى»، فى بناء هذه القصيدة المدحية التى تربو على أربعة وسبعين بيتا، الشعراء العرب القدماء حين يقدمون لمدائحهم بمقدمات تنطوى على غرض. يخالف غرض القصيدة المدحية، وهو عادة لايخرج عن الوصف أو الغزل أو التشبيب أو النسيب أو الطلليات.

رغم أن غرض هذه القصيدة الطويلة الأساسى هو المدح، إلا ان مقدمتها التى لاتتجاوز خمسة عشر بيتا كانت تشدنى إليها فأستعيد قراءتها دون ملل، ويبدو أنها أثارت المشاعر نفسها فى المستشرق الإنجليزى «إدوارد جرانفيل براون»[1] فاستشهد بها كنموذج جيد لأشعار «منوچهرى»، وتبعه فى ذلك حامد عبد القادر[2]، وسبقها إلى ذلك أيضا «محمد عوفى» صاحب «لباب الألباب» و«دولتشاه» صاحب «تذكرة الشعراء».

وإذا كان «منوجهرى» مقلداً للشعراء العرب فى بناء قصائده المدحية، إلا أنه فى هذه القصيدة بالذات كان مجدّداً فى مضمون مقدمتها؛ إذ بدأ هذه القصيدة المدحية بالحديث ـ وليس الوصف ـ عن «شمعة» خلع عليها مايُعرف فى البلاغة العربية باسم «التشخيص»؛ فعاملها معاملة البشر، فهى تسمع وتعى وتفهم، والشاعر يأتى إلينا من خلال تعامله الشعرى البديع معها بصور شعرية تأخذ بالألباب، وإن تضارب بعض هذه الصور وتناقض تناقضا ظاهريا ـ سيأتى تفصيله ـ وعبَّر كل صورة عن الأثر الذى تركته «الشمعة» فى نفس الشاعر وانفعاله بها، فعبَّر عن إحساسه وانفعاله ورؤيته الخاصة تجاه هذه «الشمعة»، ثم مزج بين شخصه وبينها فى قالب شعرى بديع.

وترجع أهمية هذه المقدمة الشمعية ـ إن صح هذا التعبير ـ إلى أن «منوچهرى» لم يُسبق إليها على مستوى الأدب الفارسى الذى ينتمى إليه ـ وكان هذا يزيد من إعجابى بها ـ؛ فلم أجد لها نظيراً أو شبيها فيما قرأت، ولا أعتقد أنه فاتنى شاعر سبق «منوچهرى» إلى القول بها لسبب بسيط قائم على أساس علمى. هو أن العصر السابق للعصر الذى عاش فيه «منوچهرى» هو «العصر السامانى»، وهو عصر يمثل حركة الإحياء للقومية الفارسية وللأدب الفارسى بعد طول سيطرة للعرب على إيران سياسيا وأدبيا[3]، ومثل هذا العصر يكون الأدب فيه مميزا بسمات تتصل فى مجموعها بظواهر الأشياء الخارجية، ولم يكن قد وصل بعد إلى مرحلة التعمق والغوص فى بواطنها الداخلية والتعبير عن رؤى نفسية خاصة تجاه هذه الأشياء، أو تجاه كائن من الكائنات مثلما حدث «لمنوجهرى» مع شمعته».

وترجع أهمية شمعة «منوچهری» أيضا إلى أن مَنْ أتى بعده من الشعراء الفرس لم يصل أحدهم إلى ماوصل إليه من الناحيه الفنية ، فيما كتبوه عن الشمعة وإن كان قليلا ؛ فى القرن السابع الهجرى مثلا تناول الشاعر الصوفى الكبير «فريد الدين العطار ت ٦١٨ هـ» «الشمعة» فى حكاية وحيدة قصيرة من حكايات عمله الكبير «منطق الطير» بمفهوم صوفى خالص ، يختلف تماما عن مفهوم «منوچهری» لشمعته ، يقول «العطار» :

یکی شب بروانکان جمع آمدند
در مضیق طالب شمع آمدند .
جملکی گفتند میباید ایکی
کو خبر دارد ز مطلوب اندکی .
شد یکی پروانه تاقصری زدور
در فضای قصر دیداز شمع نور .
بازگشت ودفتر خودبازکرد
وصف اودر خورد فهم آغاز کرد .
ناقدی کوداشت در مجمع مهی
گفت اورانیست ازشمع آگهی
شد یکی دیکر گذشت ازنور در
خویشتن برشمع ذدازدوردر .
پرزنان درپرتو مطلوب شد
شمع غالب گشت واو مغلوب شد .
بازگشت اونیز مشق رازگفت
ازوصال شمع شرحی بازگفت .
ناقدش گفت این نشان نی ای عزیز
همچو آن دیگر نشان دادی تونیز .
دیگری برخاست میشد مست مست
پای کوبان برسر آتش نشست .
دست وگردن گشت باآتش بهم
خویش راگم کردبا او خوش بهم .
جون گرفت آتش زسرتاپای او
سرخ شد جون آتشی اعضای او .
ناقد ایشان جودید اوراز دور
شمع با خود کرد همر نگش زنور .
گفت این بروانه درکاراست وبس
کسی چه داند او خبر داراست وبس .
تانگردی بیخبراز اجسم وجان
کی خبر یابی زجانان یکزمان .
هرکه ازمولی نشانت بازداد
صد خط اندر خون جانت بازداد .
نیست چون محرم نفس این جایگاه
در نگنجد هیچکس این جایگاه .

والترجمة :

- «ذات ليلة تجمع عدد من الفراشات فى مضيق يطلب الشمع»
- «قال جمع الفراشات : ينبغى أن تعلم واحدة منا ولوقليلاً عن المطلوب»
- «فمضت إحداهن إلى قصر ورأت فى فضاء القصر عن بعد نورا منبعثا من الشمع»
- «فعادت وفتحت دفترها ، وبدأت فى وصفه على قدر فهمها»
- «فقال ناقد له قدرُه بين الفراشات : ليس لها دراية بالشمع»
- «فذهبت أخرى ومضت عن باب النور ، وطرقت باب الشمع بنفسها عن بعد»
- «وحلقت حول شعاع المطلوب ، فصار الشمع غالبا وهى المغلوب»
- «فعادت وحكت له أيضا بعض الأسرار ، وأعادت الشرح فى وصالٍ الشمع»
- «فقال لها الناقد : هذا ليس دليلا أيتها العزيزة ، فلقد سقبت دليلا يشبه ماساقته الأخرى أيضا»
- «فهبت أخرى ومضت ثملة ثملة ، واستقرت راقصة على وهج النار»
- «فاحترقت كلية فى النار ، وأفنت نفسها به عن طيب خاطر»
- «وما إن أخذت النار بكل ما فيها ، حتى احمرت أعضاؤها مثل النار»
- «وحينما رآها الناقد عن بعد ، وقد أخذت لنفسها من نور الشمع نفس لونه»
- «قال : لقد أصابت هذه الفراشة وكفى ، والشخص الذى يعلم هو منْ عنده الخبر وكفى»
- «طالما تصير جاهلا بالجسم والروح ، فكيف تظفر بخبرعن الأحبة لحظة»
- «كل من أعطاك ولو علامة بسيطة ، فقد أعطى روحك مائة لون من الأذى»
- «وليس هذا المكان كمحرم النفس ، وهذا المكان لايتسع لأى شخص»

ويفهم من نص العطار أن «الشمعة» رمز للحق سبحانه وتعالى ، طبقا للفكرة الصوفية ، «الفناء والبقاء» ، فالفراشات ـ فى الحكاية ـ رمز للسالكين الذين يسعون إلى شق الطريق الصوفى للوصول إلى الحق تعالى للفناء فيه ، والبقاء فى معراج روحى يحاكى معراج الرسول صلى الله عليه وسلم ، وحين تستقر إحدى الفراشات فى نور الشمعة وتفنى فيها وتحترق كلية دون أثر يبق منها وتأخذ من النار لونها ـ يكون هذا رمزا للفناء الكامل للسالك فى الحقيقة وتمثل الأبيات أيضا فكرة «الشريعة والطريقة والحقيقة» الصوفية .

ويلاحظ أن الشمعة عند «العطار» غيرها عند «منوچهری» ، فهى عند «منوچهری» كيان مستقل ليس لها عنده شريك أو رفيق فى

حديثه ، أما عند «العطار» فإن الفراشات ـ فى ظنى ـ الأبطال الرئيسيون للحكاية ، وهى رموز للسالكين الذين يحاولون قطع الطريق الصوفى إلى الحقيقة ورمزها الشمعة التى أخذت دورا يقل بكثير عن الدور الذى أخذته عند «منوچهرى» .

وفى القرن العاشر الهجرى تناول «الشمعة» أيضا الشاعر «فضولى بغدادى ت ٩٧٠ هـ» ، فى غزلية يقول فيها[٦] :

مراای شمع ميل گريه شددر هجران يارامشب
نوا بنشين گريه جانسوز بامن گذار امشب .
ياد شمع رويش خواهم ازسرناقدم سوزم
بروای اشك وآب ازآتش من دوردار امشب .
فكندى دعوة قتلم بفرد اليك مى ترسم
كه دير آيد سحر من جان دهم در انتظار امشب .
نهان ازخلق دارم عزم كويش حسبته لله
مرارسوا مكن اى ناله بى اختيار امشب .
مرا در گريه امروز نقد اشك شد آخر
نميدانم جه سازم گررسديارم نثار امشب .
متاع خوابم رابر بوده انداذ مردم جشمم
مگر بخت بد افكندهاست سوى من كذار امشب .
فضولى را قرارة بود بـــرسر آنها كو
چو راندى ازسركويت كجاگيرد قرار امشب

والترجمة :

«لى رغبة فى البكاء هذه الليلة أيها الشمعمن هجران الحبيب . فاجلس واقض هذه الليلة معى فى بكاء يذيب الروح»

«أريد أن أحترق كلية بتذكر جمال وجهه ، فامض أيها الدمع وابتعد أيها الماء عن نارى هذه الليلة»

«أجلت دعوة قتلى إلى الغد ، ولكنى أخاف أن يتأخر السحر ، وأنا أضحى بالروح فى الانتظار هذه الليلة»

«اقصد حيّة خفية عن الناس ، حسبى الله ، فلا تفضحنى يا أنينى اللاإرادى هذه الليلة»

«انتهى اليوم نقد دموعى فى البكاء ، ولا أدرى ماذا أنثر لو يصل حبيبى هذه الليلة»

«سرقوا متاع نومى من إنسان عينى ، وربما ألاقى حظى العاثر ساعيا نحوى هذه الليلة»

«كان لفضولى مستقر على ناصية ذلك الحى ، حينما طردته عن ناصية حيك ، فأين يجد مستقراً هذه الليلة»

واضح من هذه الغزلية أنها غزلية صوفية تمشيا مع هذا الاتجاه الصوفى الذى ساد أشعار الشعراء الغزليين الفرس الذين عاشوا فى القرون : الثامن والتاسع والعاشر ، وتزعمهم الشاعر الغزلى الصوفى الكبير «حافظ الشيرازى» . وإذا كانت هذه الغزلية صوفية ، فإن «الشمعة» فيها ليست رمزا ، كما هى عند «العطار» ، بل هى مجرد أنيس وجليس ، يستأنس بها الشاعر ويبثها شكواه ورغبته فى البكاء بسبب هجران الحبيب له ، ويطلب منها مشاطرته أحزانه وحرقته .

ومن هنا نرى أن الشاعر لم يصل فى تعامله مع شمعته إلى ما وصل إليه «منوچهرى» سواء من حيث الفكرة أو التعامل مع الشمعة ، أو من حيث الصياغة والعرض ؛ فشمعة منوچهرى كائن حى فيه من الشاعر الكثير من الصفات ـ سوف يأتى بيانها ـ وهى عنده مضمون مقدمة قصيدته المدحية ، أى أن موضوع المقدمة كلها عن الشمعة والشاعر ، أما الأبيات الغزلية السابقة فهى قائمة بذاتها ، منفصلة عن غيرها ، تغدو فيها الشمعة مجرد أنيس للشاعر لا أكثر .

وفى العصر الحديث تناول الشاعر المعاصر «نادر نادرپو» الشمعة فى ديوانه «أزآسمان تاريسمان» فى قصيدة عنوانها «شمع ومرد» أى «الشمعة والرجل» . وعلى الرغم من أن «نادر نادرپو» من الشعراء الفرس المعاصرين الذين يركّزون فى شعرهم دائما على المعنى والمضمون ، دون الالتزام الكامل بالاتجاه التقليدى المحافظ على وحدة الوزن والقافية ، لكنه التزم تفعيلة موحّدة فى هذا النوع من الشعر الذى ليس بالقصيد أو القطعة ، أو الرباعى أو المثنوى ، المسمى عند العرب المزدوج ، بل هو خليط من كل هذا ، فهو أقرب إلى الشعر العمودى بقالب تجديدى ، القافية فيه متحدة فى ضرب كل بيتين ، وتختلف فى رويها عن البيتين التاليين وهكذا ، وليس له ـ على ما أعلم ـ مثيل عند العرب أو الفرس القدماء ، وربما تمشى هذا مع اتجاه المعاصرين إلى التجديد مع الحفاظ على التراث . يقول الشاعر عن «الشمعة» :

مردى كه سرنهاده به زانو
زانوى غم گرفته درآغوش
شمع خميده اى است كه ناگاه
دراشك خويشتن شده خاموش

اين گرد نى گه كم شده درتن
وان ديده اى كه نور سحر داشت
روزى غرور برترى اش بود
روزى به آفتاب نظر داشت

سوداى اوكه فتح جهان بود
جون برف ازدرخت ، فروريخت
گوئى شكوفه هاى مرادش
ازهول بادسخت ، فروريخت

خوب وبد آنجه داشت ، زكف داد
جزجسم بيروجان جوان را
ازمهرومه به وام طلب كرد
چشمى به روز وشب نگران را

روز آمدوسپيده دمش را
برتارتار موی وی افشاند
شب ، رنگ طرء سیهش را
درچشم آرزوی وی افشاند

سودای او ، همیشه زیان داشت
سودا وسود ، ازدو نژادند
اوراچنانکه بود ، ندیدند
اوراچنانکه خواست ، نزادند

باو بگو چگو نه بگرید
آه ای شب گریسته درخویش !
کی می تواند این هنر آموخت
این گوشه گیر زیسته درخویش ؟ (٨)

والترجمة :

«الرجل الذى أحنى رأسه فوق ركبتيه»
.. «محتضنا ركبة الحزن»
«شمعة منحنية ...»
«انطفأت فجأة دموعها فى صمت»

«هذا العنق الذى غار فى الجسد»
«وتلك العيون التى كان لها نور السحر»
«كان لها يوما غرور الرفعة»
«كانت ترنو بنظرها يوما إلى الشمس»

عشقها الذى غزا العالم»
«تهاوى مثل ثلج تساقط من الشجرة»
«كأن براعم رغبتها»
«تهاوت من هول الرياح العاتية»

«فقدت كل ماكان لها من حسن وقبح»
«سوى جسم شيخ وروح شاب»
«فطلبت على سبيل القرض من الشمس والقمر»
«عينا قلقة فى النهار والليل»

«أقبل النهار ونثر أنفاسه البيضاء»
«على خيط ضفيرتها»
«والليل ، ألقى بلون طرّته السوداء»
«فى عين رغبتها»

«عشقها دائما فيه ضرر»
«عشقها ونفعها من أصلين اثنين»
«لم يروها كما وجدت»
«لم يخلقوها كما أرادت»

«قل لها كيف تبكى»
«آه أيها الليل الباكى فى نفسه»
«متى يستطيع هذا المعتكف الذى يعيش فى داخله»
«تعلم هذا الفن»

ولقد بدأ الشاعر قصيدته بالمشابهة بين رجل منحن فى صمت حزين «وشمعة» انحنت ، والقطرات تتساقط منها كأنها دموع صب حزين ، ثم انفرد بالحديث بعد ذلك عن الشمعة فقط ، مقدما من خلالها مجموعة من الصور الشعرية ، بعضها من التراث وبعضها من ابتكاره . وقد اعتمد على التشبيه بصفة أساسية فى استنباط هذه الصور ، مثل تشبيه فتيل الشمعة بالعنق ، وشعلتها بالعيون الرانية المترفعة ، ودخانها بطرّة الليل السوداء ، وفتيلها بالضفيرة .. الخ . ولاينس الشاعر – وهو أحد الشعراء المجيدين فى العصر الحديث – أن يقدم رؤيته النفسية لهذا الكائن – أى الشمعة – فهى – عنده – عاشقة ، وإن سبقه «منوچهرى» إلى هذا التصوّر ، فعشقها غزا العالم . وللليل والنهار أثر – عند الشاعر – على الشمعة ، فالنهار يطفئها بأنفاسه البيضاء ، والليل يشعلها بلونه الأسود الغريب الذى يخرج مع دخانها . وليست القطرات المتساقطة منها سوى بكاء معتكف متوحّد . وقد سبقه «منوچهرى» أيضا إلى وصف قطرات الشمعة بالبكاء .

وإذا كان «نادر پور» قد استفاد من بعض أفكار «منوچهرى» فإنه ركز على معان أخرى لم ترد عند «منوچهرى» ، أبرزها أنه فصل بين عشق الشمعة ونفعها ، فعشقها من أصل ونفعها من أصل آخر . فهى أشبه بعملة ذات وجهين . ومنها قوله : «لم يخلقوها كما أرادت» ، وإن كانت هذه الفكرة تقترب إلى حد كبير من فكرة الشاعر الصوفى الكبير جلال الدين الرومى ت ٦٧٢ هـ ، الذى صوّر حنين الإنسان ، أو بتعبير أدق روح الإنسان ، للعودة إلى الحق سبحانه وتعالى – بمفهومها الصوفى – «بالناى» الذى قطع من منبته من «الغاب» دون إرادة منه ، ولهذا يشكو الانفصال بأنين موجع .

٢ –

وما سبق بعض ماوَرَدَ فى الأدب الفارسى من حديث عن «الشمعة» ، أما الأدب العربى فلم يهمل شعراؤه «الشمعة» فى أشعارهم – وإن قلّت حسب معرفتى – ولكن الملاحظ على هذه النماذج الشعرية العربية التى تناول أصحابها «الشمعة» فى أشعارهم أنها أخذت عندهم طابعا وصفيا بحتا ، وهى بذلك تختلف عن طابعها عند الفرس حيث تمتزج عندهم بمفاهيم صوفية أو بلاغية ، يخلع عليها الشاعر ذاته ، ويجسدها فى صورة من يعى ويفهم ويدرك كما فعل «منوچهرى» ، حين يمزج بين شخصه وبينها .

ومن يقرأ كتب الأدب العربى التى تجمع الجيد من نماذج الشعراء فى مختلف الموضوعات والأغراض مثل : «جواهر الأدب للهاشمى» و«زهر الآداب للقيروانى» و«يتيمة الدهر للثعالبى» يجد أنها قد احتوت بين صفحاتها على بعض أشعار عربية دار موضوعها حول الشمعة» ، منها – مثلا – قول الشاعر «أبى الفتح كشاجم» يصف شمعة أهداها إلى بعض الملوك :

وصفر من بنات النَّحل تكسى .
بواطنها وأظهرها عوارى .
عذارى يفتضضن من الأعالى
إذا افتضت من السفل العذارى .
وأنست تنتج الأضواء حتى
تلقح فى ذوائبها بنار .
كواكب لسن عنك بآفلات
إذا ما أشرقت شمس العُقار .
بعثت بها إلى ملك كريم
شريف الأصل محمود النِّجار .
فأهديت الضياء بها إلى من
محاسنه تضىء لكل سارى .[١٠]

والقصيدة وصفية ، يصف الشاعر فيها شمعةً مهداة إلى أحد الملوك ، وهذا سوف ينعكس على شعره ، إذ يحاول دائما أن يحبّب هذه الهدية اليه حتى ولو عن طريق إثارة غرائز الملك الشهوانية ، مما دفعه إلى أن يُغْرِبَ فى تشبيهاته ، كأن يشبهها بالعذراء التى يُفض غشاء بكارتها ، وإن كانت بكارة الشمعة أعلاها وليس أسفلها ، وأن يعتبرها عارية الظهر مكتسية الباطن ، وأنها تنتج وتلد الأضواء ، والنار وسيلة تلقيحها . وكل هذه أمور تتضح بما يثير الغرائز والشهوة لدى المستمع .

والتشبيه الوحيد فى هذه القصيدة ، الذى خرج عن دائرة تشبيهات الشاعر الحسّية الشهوانية ، هو تشبيه الشمعة بالكواكب غير الآفلة ، حتى لو سطعت الشمس بأشعتها . وجدير بالذكر أن هذا التشبيه قد ورد عند «منوچهرى» أيضا ـ كما سيأتى .

وفى كتاب «جواهر الأدب للهاشمى»[١١] قصيدة نسبها إلى «سليمان ابن حسان الصبى» فى «وصف شمعة» ، ولقد وجدتُ بعض أبيات القصيدة فى «يتيمة الدهر»[١٢] نسبها «الثعالبى» إلى «ابن أبى الثياب أبى محمد» أحد ندماء ابن العميد وقد رواها له «ابو سعد يعقوب» ، مما يدل على أن هذه القصيدة قد أنشدت قبل عصر الثعالبى ـ المتوفى ٤٢٩ هـ ـ المعاصر لشاعرنا الفارسىّ «منوچهرى ت ٤٣٢ هـ» . وهذه القصيدة التى يصف فيها صاحبها «الشمعة هى :

ومجدولة مثل صدر القنا
ة تعرّت وباطنها مكتسى .
لها مقلة هى روحٌ لها
وتاجٌ على الرأس كالبُرنس .
إذا رنقت لنعاس عرا
وقطعت من الرأس لم تنعس .
وإن غازلتها الصبا حرَّكت
لساناً من الذهب الأملس .
وتنتج فى وقت تلقيحها
ضياء يجلى دُجَى الحندس .
فنحن من النور فى أسعد
وتلك من النار فى أنحس .
توقدها نزهة العيو
ن ورؤيتها منية الأنفس .
تكيد الظلام كما كادها
فتفنى ، وتفنيه فى مَجْلس .

والقصيدة بها كثير من الصور الشعرية ، بعضها ورد عند «أبى الفتح كشاجم» منها : أن الشمعة عارية الظاهر مكتسية الباطن ، ومنها أنها تنتج الضياء بعد تلقيحها . والبعض الآخر ورد عند شاعرنا «منوچهرى» مثل : الشمعة عارية من الخارج مكتسية من الداخل وتصور شعلة الشمعة روحاها ، والمقابلة بين سعادة الناس بنور الشمعة وتعاستها ونحسها بنارها التى تأكلها رويدا رويدا . والراجح أن «منوچهرى» قد اطلع على هذه القصيدة ، وخاصة أنه ـ كما سيأتى ـ متأثر بالثقافة العربية وأخذ منها الكثير ، ويؤكد هذا الرجحان أن هذه القصيدة وردت عند «الثعالبى» المعاصر لمنوچهرى ، وكانا يعيشان فى مناطق متجاورة : «الثعالبى» فى «نيسابور» و«منوچهرى» فى «دامغان» .

وهناك صور أخرى جميلة أعتقد أن الشاعر قد انفرد بها فى هذه القصيدة ، منها أن الشمعة مجدولة مثل صدر القناة ، أن الشعلة تاج الرأس كالبرنس . وأنها أيضا لسان الذهب الأملس ، وأن نزهة العيون توقد الشمعة ، وأن الشمعة تصارع الظلام وتكيده فتفنيه ويفنيها .

وللشاعر «أبى بكر الأرّجانى ت ٥٢٤ هـ» قصيدة يصف فيها شمعة وهى قصيدة هائية أكثر من رائعة ، يقول فيها الشاعر :

نمت بأسرار ليل كان يخفيها
وأطلعت قلبها للناس مِنْ فِيها .
غريقة فى دُموع وهى تحرقها
أنفاسُها بدوام من تلظّيها
تنفست نَفَسَ المهجور إذ ذكرت
عهد الخليط فبات الوَجْدُ يذكيها .
يخشى عليها الرَّدى مها ألمّ بها
نسيمُ ريحٍ إذا وافى يُحيِّيها .
قد أثمرت وردة حمراء طالعة
تجنى على الكف إن أهويْت تجنيها .

وردٌ تُشاكُ به الأيدي إذا قُطفت
وما على غصنها شوك يوقِّيها
صفر غلائلها ، حمرٌ عمائمها
سودٌ ذوائبها بيضٌ لياليها[١٣]

والشاعر ـ هنا ـ قد ركز على الجرس والرنين في ألفاظه ، أو بعبارة أخرى أجاد اختيار الألفاظ ذات الجرس والرنين ، واختار الهاء رويا لقافيتها وأوقعها بين حرفي مد ، والهاء بطبعها يخرج الهواء وقت نطقها أملس ساذجا دون عائق يعوق نطقها ، مما جعل القصيدة تقترب من الغناء وقت إنشادها . وإلى جانب هذه الموسيقى الشعرية الرائعة التي توفرت للقصيدة يصف الشاعر شمعته بتشبيهات لافتة : فالشعلة قلب الشمعة خرجت للناس من فمها ، وقطرات الشمعة دموع عشقها ـ وهي صورة مطروقة ـ ؛ ونسيم الريح كالحارس الذي يخشى على الشمعة الردى فيحافظ على ضيائها ، وشعلتها وردة حمراء تلسع من يحاول قطفها ؛ فهي وإن كانت كالوردة في شكلها لكن طبعها من النار ، وهي شوك إذا اقتضى الأمر .

٣ ـ

بعد أن قدمنا عرضا مبسطا لأدب الشمعة في الأدبين العربي والفارسي من خلال ماتوفر لدي من نماذج من الأدبين ، نأتي إلى بيت القصيد ـ كما يقولون ـ أو إلى الهدف الأساسي من هذا البحث :

ورغم إعجابي الشديد بشمعة (منوچهري) ورأيي أن أشعاره حولها تعد من أفضل وأجمل ما قيل عن «الشمعة» ، إلا أنني وجدت أشعاراً على نظام المقطعات الشعرية للشاعر «أبي الفضل الميكالي ت ٤٣٦ هـ» عنوانها «وصف الشمع» ، وتقع في حوالى ستة عشر بيتا ـ نفس عدد أبيات شمعة منوچهري ـ وعند قراءتي لها وجدت فيها الكثير من الأفكار التي وردت عند «منوچهري» ، ومن هنا ـ ولأسباب آتية ـ أعتقد أن «منوچهري» قد اطلع على هذه الأشعار وتأثر بها . ورغم أن « محمد دبيرسياقي » محقق ديوان «منوچهري» والزميل الفاضل « محمد دبير الدين عبد المنعم » الذي أعدّ رسالة ماجستير عن الشاعر نفسه[١٤] قد اهتما بتبيان الأثر العربي في شعره ، فإن أيا منهما لم يشر إلى ما يفيد بأن «منوچهري» قد أخذ فكرته هذه عن شاعر سابق عليه ، فارسيا كان أم عربيا .

«وأبو الفضل الميكالي» شاعر معاصر «لمنوچهري» يقول عنه الزركلي : «عبيد الله بن أحمد بن عليّ الميكالي أبو الفضل : أمير ، من الكتاب الشعراء . من أهل خراسان»[١٥] . وكان «أبو الفضل» هذا معاصراً «للثعالبي» وعلى صلة وثيقة به تمثلت في الزيادة التي ألحقها «أبو الفضل» ـ وهو الأديب الكبير ـ على آخر المجلدة الرابعة ليتيمة الدهر بعد وفاة الثعالبي ، وتمثلت أيضا في إفراد الثعالبي «لأبي الفضل» بابا كاملا ـ هو الباب الثامن ـ من المجلد الرابع من «يتيمته» وتحدث فيه عنه بأفضل ما يكون الحديث وعن اسرته «آل ميكال» وهم ـ في رأيه ـ قوم أماجد ، مدحهم البحتري ، وخدمهم الدريدي ، وألف لهم كتاب الجمهرة وسير فيهم المقصورة التي لا يليها الجديدان ، وانخرط في سلكهم ابو بكر الخوارزمي وغيره من أعيان الفضل وأفراد الدهر[١٦] ، وتمثلت أيضا في قول «براون» : إن الثعالبي أهدى كتابيه «سحر البلاغة» و«فقة اللغة» للأمير أبي الفضل الميكالي[١٧] .

ويتضح من أشعار «أبي الفضل» وما كتب عنه أنه كان شاعرا مجيدا ، ويؤكد «الثعالبي» هذا الرأي بما كتبه عنه بحب وشغف مبينا شاعريته : «والأمير أبو الفضل عبيد الله بن أحمد يزيد على الأسلاف والأخلاف من آل ميكال زيادة الشمس على البدر ، ومكانه منهم مكان الواسطة من العقد ، لأنه يشاركهم في جميع محاسنهم وفضائلهم ومناقبهم وخصائصهم ، ويتفرد عنهم بمزية الأدب الذي هو ابن نجدته وأبو عذرته وأخو جملته ، وما على ظهرها اليوم أحسن من كتابه وأتم بلاغة»[١٨] .

ويبدو من خلال ما كتبه «الحصْري القيرواني» عن أبي الفضل الميكالي أن أبا الفضل . تولى رئاسة منطقة «نيسابور» فترة من الزمن[١٩] . وأنه كان في الوقت نفسه شاعراً مجيداً . ولقد اهتم بذكر ثلاث قطع شعرية متصلة الموضوع لأبي الفضل عنوانها «وصف الشمع» . الأولى على حرف الراء . والثانية على القاف . والثالثة على الياء[٢٠] .

ومن قراءتي هذه الأشعار وجدتُ بها بعض الأفكار . أو الصور الشعرية ـ التي تعكس رؤية الشاعر للشمعه ـ أقول ـ وجدتها عند منوچهري في مقدمته الشمعية[٢١] . وهي على النحو التالي :

١ ـ يقول الميكالي :

يحاكي رُواء العاشقين بلونه
وذوب حشاه والدموع التي تجرى .

فالشمع يبكي ويحاكي رواء العاشقين في لونهم الأصفر الشاحب من فرط العشق والهيام ودموعهم المهراقة لوعة وأسى ، فهو قد صار مثلهم عاشقا شاحب اللون باكيا ذائب الحشى . وهذا هو ما عبَّر عنه «منوچهري» ولكنْ بأسلوب التقرير والإثبات الذي لايدع للشك سبيلا وذلك في الشطر الثاني من هذا البيت :

گَرنی كوكب ، چرا پيدا نگردی جز به شب
ورنی عاشق چرا گِریی همی برخويشتن .

والمعنى :

«إذا لم تكوني كوكبا ، فلماذا لا تظهرين إلا ليلا ، وإذا لم تكوني عاشقة فلماذا تبكين على نفسك» ولا يبعد الشطر الأول من البيت السابق كثيراً ـ في فكرته ـ عن قول الميكالي :

يشق جلابيب الدُّجى فكأنما
بدَا بيْن أيدينا عمودا من الفجر

فالشاعران قد ركّزا – كلٌّ بأسلوبه – على ظهور الشمعة ليلا ، وإنْ كانت كوكبا عند «منوجهرى» . وعموداً من الفجر عند الميكالى .

٢ – يقول الميكالى :

تحمَّل نوْرًا حتفه فيه كامنٌ
وفيه حياة الأنس واللهو لو يدرى .

فالشاعر يصور فى هذا البيت شعلة الشمعة على أنها سبب هلاكها وحتفها ، وهى فى الوقت نفسه مصدر سعادة الآخرين ولهوهم وأنسهم . وهذا التصوير – خصوصا القول بأن الشعلة سبب هلاك الشمعة – لم يَرِد ذكره إلا عند «منوجهرى» وحده فعبَّر عنه وإنْ تميَّز عن «الميكالى» فى أن مزج بين شخصه والشمع ، فكلاهما يذوب ويفنى فى سبيل إسعاد الآخرين ، وذلك من خلال هذين البيتين :

تومرا مانى ومن هم مرترا مانم همى
دشمن خويشيم هردو دوستدار انجمن
خويشتن سوزيم هردو ، برمراد دوستان
دوستان در راحتنداز ماوما اندر حزن .

الترجمة :

«انت تشبهينى وأنا أيضا أشبهك ، فكلانا عدو لنفسه صديق للمحافل»

«كلانا يحرق نفسه وفقا لهوى الأحباب ، فالأصدقاء فى راحة بسببنا ونحن فى حزن»

٣ – ويقول الميكالى فى إيجاز رائع :

نـــــارُ المحب فى الحشـــــا
ونـــــارُه فى المفـــــرق .

وتؤكد فكرة هذا البيت صدق ما أذهب إليه من أن «منوجهرى» قد اطلع على أبيات «الميكالى» ، لأنها موجودة عنده ولم يطرقها شاعر آخر من الشعراء الذين أنشدوا شعراً عن الشمعة .

ويرى «الميكالى» فى بيته هذا نوعا من التشابه بين العاشق المحب والشمعة ، فكلاهما يكتوى بنارٍ هى نار الهوى فى قلب المحب وحشاشته . وهى النار المشتعلة على مفرق الشمعة ، تكشح الظلام بنورها . وهذا هو ما عبَّر عنه تماما «منوجهرى» ولكن بأسلوب فيه تكرار للفكرة ، ربما لتأكيدها :

آنجه من دردل نهادم ، برسرت بينم همى
وانجه توبر سرنهادى دردلم دارد وطن .

والترجمة :

«ذلك الذى أخفيتُه فى قلبى أراه على رأسك ، وذلك الذى وضعته على رأسك قد استوطن قلبى»

وإن خالف «منوجهرى» «الميكالى» فى أن جعل نفسه المحب والنار المضرمة فى قلبه هو ، تمشيا مع أسلوبه الذى يمزج فيه بين شخصه والشمعة ، وساق البيت على طريقة اللغز ، وإن كان مفهوما أنه يعنى نار الشمعة .

٤ – يقولُ الميكالى :

يـــظـــل طول عـــمـــره
يـــبـــكى بجفن أرق

ويصور الشاعر – فى البيت – اشتعال الشمعة والقطرات المذابة المتساقطة منها بالعاشق الذى أصابه الأرق ، فظلَّ يبكى طوال عمره ، وهذا ماعبر عنه «منوجهرى» فى الشطر الثانى من هذا البيت :

گرنى كوكب ، جرا پيدا نكردى جزبه شب
ورنى عاشق ، جرا گريى همى برخويشتن .

والترجمة :

«اذا لم تكونى كوكبا ، فلماذا لا تظهرين إلا ليلا واذا لم تكونى عاشقة ، فلماذا تبكين على نفسك»

٥ – ويقول «الميكالى» :

يشـــبـــه الـــعـــاشق فى لو
نِ ودمـــع ذى انـــسـكـــاب

وذلك هو ما عبر عنه «منو چهرى» مازجا بينه وبين شمعته :

مردو گريانيم وهردوزرد وهردو درگذار
هردو سوزانيم وهردو فرد وهردو ممتحن .

والترجمة :

[«كلانا يبكى وكلانا شاحب اللون وكلانا منصهر ، كلانا يحترق وكلانا وحيد وكلانا فى محنة»]

٦ – يقول «الميكالى» :

قـــد كسى الـــبـــاطن مـــنـــه
وهو عـــريـــان الإهـــاب
فـــاذا مـــا أنـــعـــم الابـــدان
مـــلـــبوس الـــثـــيـــاب

ولقد قدم الشاعر – فى البيت الأول – صورة مطروحة – سبق أن ذكرناها – وهى أن الشمعة عارية الظاهر مكتسية الباطن ، إلا أن الجديد الذى أتى به هنا أنه قابل بين الشمعة العارية الجسد وبقية البشر الذين ينعمون بملبوس الثياب . وهذا هو نفسه ما تأثر به «منوچهرى» – مما يؤكد ما نهدف إليه – فسار على نفس الصورة التى رسمها «الميكالى» ، فأوضح أن الشمعة ترتدى ملابسها تحت جسدها فى حين يرتدى الكل من البشر ملابسه فوق الأجساد ، ويحافظ – فى الوقت نفسه – على أسلوب التكرار الذى يهدف منه إلى تأكيد فكرته :

پيرهن در زيرتن پوشى وپوشد هركسى
پيرهن برتن ، تو تن پوشى همى بر پيرهن

والترجمة :
«ترتدين القميص تحت الجسد فى حين يرتدى كل شخص قميصه فوق جسده ، وأنت ترتدين الجسد فوق القميص»

٤

كان من عادة «منوچهرى» أن يصرّح فى أشعاره بأسماء الشعراء العرب الذين يستشهد بأشعارهم ، أو يضمن لهم أو يقتبس منهم ؛ إذ لم يكن يخفى حبه الجارف للشعر العربى وثقافته العربية الواسعة . وقد بيَّن الزميل الفاضل الدكتور محمد نور الدين عبدالمنعم هذا تفصيلا وتمثيلا[٢٢] . كما بينه . «د. محمد دبير سياقى» فى تعليقاته على ديوان الشاعر «منوچهرى» .

ورغم أن «منوچهرى» قد اغفل ذكر اسم «أبى الفضل الميكالى» ولم يشر إلى هذا الشاعر الفذّ المعاصر له ، لكنّى أجد نفسى مدفوعا إلى القول بتأثر «منوچهرى» ، فى مقدمته الشمعية هذه ، بأشعار «أبى الفضل الميكالى» وليس العكس ، للأسباب الآتية :

١ – لم يثبت أن «أبا الفضل» أنشد شعرا بالفارسية حتى يقرأ أشعار «منوچهرى» ويقتبس منه أفكاره ، فى حين الشائع أن «منوچهرى» كان يجيد العربية ، وكان شغوفا بها ينهل من بحرها ، ويعترف بهذا .

٢ – رغم المعاصرة بين الشاعرين ، فالثابت أن «منوچهرى» قد مات شابا ؛ إذ يقول «محمد عوفى» فى هذا الصدد إنه : «كان قليل العمر جم الفضل[٢٣]» . والراجح – إذن – أن فترة شباب «منوچهرى» تقابل فترة شيخوخة «أبى الفضل» ، لأن الأخير كان رئيسا «لنيسابور» فترة طويلة من الزمن . ومعنى هذا أن الذى أرجحه هو أن «أبا الفضل» ربما يكون قد أنشد أشعاره فى الشمعة فى فترة شبابه ، وأطلع عليها «منوچهرى» فيما بعد ، خاصة أن المسافة بين «نيسابور» حيث يوجد «أبو الفضل» ودمغان ، التى عاش فيها «منوچهرى» ليست بعيدة . ليس هذا فحسب ، بل ربما نجد فيما انتهت إليه «زهراى خانلرى» . فى ترجمتها «لمنوچهرى» من صحبته «لمسعود الغزنوى» . فى تحركه بالجيش من نيسابور إلى جرجان[٢٤] ، ما يقوى رأينا ويدعمه ، لأن هذه الصحبة تعنى ، أنه مكث فترة ليست قصيرة مع «مسعود الغزنوى» وجيشه فى «نيسابور» بلد «أبى الفضل» فلعله اطلع على أشعاره فى هذه الفترة .

٣ – كان «أبو الفضل» أميرا ورئيسا «لنيسابور» ، وهذا يجعل الضوء مُسَلَّطا عليه بسبب مركزه وصدارته مما يساعد على انتشار نتاجه الأدبى ، وإذا كانت شهرة كتاب «تذكرة الشعراء» رغم ما به من أخطاء فاحشه ترجع إلى كون صاحبه «دولتشاه السمرقندى» أميرا ، فما بالنا وابو الفضل كان شاعراً كبيراً وأديبا عظيما ، كما يتضح من نماذج أشعاره فضلا عن كونه وزيرا . ولذلك قال الثعالبى عنه : «هو من ابن العميد عوض ، ومن الصاحب خلف ، ومن الصابى بدل ، ثم إذا تعاطى النظم فكأن عبد الله بن المعتز وعبد الله بن عبد الله بن طاهر وأبا فراس الحمدانى قد نشروا بعد ما قبروا وأوردوا إلى الدنيا بعدما انقرضوا وهؤلاء أمراء الأدباء وملوك الشعراء»[٢٥] .
ومعنى هذا أنه قد اجتمع «لأبى الفضل» ما يمكن لشعره وأدبه من الانتشار فلا ريب أن «منوچهرى» قد اطلع عليه وهو المعجب بكل شعر عربى جميل .

٤ – نحن نميل – أخيرا – إلى مفهوم الأدب المقارن الذى تزعمه «د. محمد غنيمى هلال» فى أدبنا العربى ، ذلك الذى يعتمد أساسا على «التشابه فى النصوص لكاتبين ، أو لعدة من الكتاب ، فى آداب مختلفة ، تشابها يحمل على الظن بأن هناك صلات تاريخية بين هؤلاء الكتاب . ومن هنا يجب الكشف عن تلك الصلات وتحديدها»[٢٦] . ولذلك فالتشابه الذى ذكرناه بين افكار الشاعرين ، والأسباب التى عددناها لترجيح وجود صلة بينهما ، وثقافة «منوچهرى» العربية الواسعة وتأثره بالشعر العربى ، وتوافر ما يسبب لشعر «أبى الفضل» الذيوع والانتشار – أقول (وهذا كله من قبيل القرائن التى نرجح قولى) بتأثر «منوچهرى» «بالميكالى» فى بعض أفكاره وليس جميعها .

– ٥

لإذا كان «منوچهرى» قد تأثر ببعض أفكار «الميكالى» فلا ضرر فى ذلك ، ولا ينفى توفر عنصر الأصالة فى شعره ؛ فالأديب «لا يُحدث عملا أصيلا بدون ثقافة عميقة ، فالأديب لا ينبت فجأة من تلقاء نفسه ، بل هو كالشجرة الطيبة تضرب جذورها فى أعماق بعيدة فى تربة صالحة ، ثم تأخذ فى النمو والتكون»[٢٧] ، «وليست التربة التى تضرب فيها جذور الأديب إلا ما سبقه من نماذج الأدب ، وإلا ما شُغفت به هذه النماذج من أصول وقواعد وتقاليد لا ليستعيرها فى عمله ، ولكن لتفتح أمام عينيه الآفاق[٢٨]» . فإذا كان «منوچهرى» قد تأثر ببعض أفكار غيره فإنه فى بقية افكار «مقدمته الشمعية» كان مجدداً تبرز شاعريته فى صوره وأفكاره ، فلم يفقد كيانه الخاص أمام تشابه أجزاء من عمله :

لقد عامَل «منوجهرى» شمعته معاملة البشر ؛ خرج بها عن نطاق الوصف - الذى هو سمة مَنْ تناول الشمعة بالحديث فى الشعر العربى - إلى نطاق ما يعرف فى البلاغة العربية «بالتشخيص» ، فالشمعة - عنده - كائن حى يعى وويسمع ويدرك ما يقال له ؛ فتارة يخاطبها وتارة يناجيها ، وتارة يبثها أشجانه ، وتارة ينقل إليها أسراره ، لأنه اصطفاها دون بقية البشر الذين لم يجد بينهم وفاء ولا عون ، ويوفر له ذلك فى مقدمته الشمعية عنصر **الصدق الفنى** ؛ ذلك الذى يعتمد أساسا على إحساس الشاعر ورؤيته النفسية الخاصة للشئ المنفعل به ، بصرف النظر عن واقعه الخارجى أو ما يوجبه العقل[٢٩] . ومن هنا قد يناقض الشاعر نفسه أحيانا دون أن يُلام على هذا التضاربَ أو التناقض الظاهرى ، لأن إحساسه أو شعوره المنقول إلينا ليس سوى تعبير فنى عاطفى لما رآه وأحسه وانفعل به . وليست مهمة الشاعر أن ينقل إلينا واقع الشئ كما هو ؛ فنحن نعرفه ولا نحتاجه ، بل الذى نحتاجه ونطلبه من الشاعر أن ينقل إلينا صدق إحساسه وشعوره تجاه الشىء ورؤيته النفسية الخاصة ، له حتى لو بدا فى أقواله تضارب ظاهرى ، كما جاء فى هذا البيت الذى يقول فيه «منو جهرى» عن «شمعته» :

چون بميرى آتش اندر تـور سد زنده شوى
چون شوى بيمار ، بهتر گردى ازگردن زدن .

والترجمة :

«حينما تموتين وتصلك التا تَحْيين وحينما تمرضين ، تصيرين أفضل بالإطاحة بعنقك»

فالبيت يصور النار - أو بمعنى أدق «شعلة الشمعة» - سببا لإحياء الشمعة بعد موت - فى الشطر الأول - وسببا لهلاكها بعد طول مرض ومعاناة - فى الشطر الثانى - وذلك كله فى بيت واحد . وقد يبدو هذا تناقضا ظاهريا قد وقع الشاعر فيه ، ولكنه صدق فنى ورؤية نفسية خاصة ، قد لا تخرج عن صدق واقعى لو أخذنا كل صورة شعرية من هاتين الصورتين الشعريتين فى هذا البيت على حدة .

والشمعة عند «منوچهرى» قادرة على تنظيم أمور حياتها الخاصة ؛ فروحها فى يدها تضعها على رأسها وقتما تشاء ، والجسد لازم لروحها كما أن الروح لازمة لجسدنا :

اى نهاده برميان فرق جان خويشتن
جسم مازنده بجان وجان توزنده بتن

والترجمة :

«يا من وضعت روحك على مفرقك ، جسمنا حى بالروح ، وروحك حيّة بالجسد»

واذا كانت الشمعة - لمن لم يحس إحساس الشاعر - مجرد أداة تضئ لنا جزءاً محدوداً من المكان أو الطريق أو المكتب ، فإنها فى نظر شاعرنا كوكب درّى يضئ الكون كله ، وهى عاشقة والهة غارقة فى العشق ، وإلا فلماذا لا تظهر الشمعة إلا ليلا - تلك سمة الكوكب - ولماذا تبكى دائما على نفسها - وتلك سمة العاشقين - فهى كوكب وسماؤها الشمع ، وهى عاشقة ومعشوقها الشمعدان الذى لاتفارقه :

كوكبى آرى وليكن آسمان تست موم
عاشق آرى ، وليكن هست معشوقت لكن .

والترجمة :

«حقا أنت كوكب ولكن سماءك الشمع ، حقا أنت عاشقة ولكن معشوقك الشمعدان» .

والجدير بالملاحظة أن مقدمة منوچهرى الشمعية هذه مليئة بالصور الشعرية المتدفقة ، يحتوى البيت الواحد - أحيانا - صورتين شعريتين مختلفتين ، فالشمعة تضحك وتبكى فى آن واحد ؛ فالقطرات المتساقطة منها دموع ضحك ودموع بكاء أيضا ، وذلك لأنها المعشوق والعاشق :

تاهمى خندى ، همى گرين وابن نادراست
هم تومعشوقى وعاشق هم بتن وهم شمن .

والترجمة :

«طالما أنت تضحكين فأنت تبكين وهذا نادر جداً ، فأنت المعشوقة وأنت العاشقة فأنت الصنم وأنت العابد»

وإذا كان الشاعر قد خلع على «الشمعة» بعض **الصفات** البشرية ، مثل الضحك والبكاء **والعشق** ، إلا أنه حافظ فى الوقت نفسه - وهذه براعة منه - **على ذاتية الشمعة** ولم يكسبها ذاتية البشر ، **فهى تبكى ولكن بغير عيون وهى تضحك** ولكن بغير فم :

بشكفى بى نوبهار وبزمرى بى مهرگان
بگريى بى ديدگان وباز خندى بى دهن .

والترجمة :

«تتفتحين فى غير وقت الربيع وتذبلين فى غير وقت الخريف ، تبكين بلا عيون وتضحكين بغير فم»

ويتجلى صدق إحساس الشاعر وانفعاله بشمعته فى المزج بين **صفاته الخاصة وصفات الشمعة** ، كأنه يقدم لنا أسبابا مقنعة لتفضيله الشمعة على بقية الكائنات - وهذا مالم يهتم بذكره أى شاعر آخر تحدث عن الشمعة - فيما أعلم - ويتضح هذا المزج من النماذج الآتية التى تضاف إلى بعض ما ذكرناه :

(أ) روى توچون شنبليد نوشكفته بامداد
وان من چون شنبليد يزمريده درچمن .

والترجمة :

«وجهك مثل زهرة الشنبليد المتفتحة وقت السحر ، ووجهى مثل زهرة الشنبليد الذابلة فى الروضة»

(ب) راز دار من توئى ، همواره يارمن توئى
غمگسار من توئى ، من زان تو ، توزان من

والترجمة :

«انت موطن أسرارى ، أنت رفيقى ، أنت المزيلة لأحزانى ، فأنا منك وأنت منى»

(ج) من دگر ياران خودرا آزمودمه خاص وعام
نى يكيشان راز دار ونى وفا اندر دوتن .

والترجمة :

«لقد جربت أصدقائى الخاص منهم والعام مرة أخرى ، لم أجد بينهم حافظا لأسرارى ولم أجد وفاء بين شخصين»

وهناك شئ آخر انفرد به «منوچهرى» عن «الميكالى» وغيره من الشعراء ، ويتجلى فى قوله :

توهمى تابى ومن برتو همى خوانم بمهر
هرشبى تاروز ديوان أبو القاسم حسن

والترجمة :

«طالما أنت تضيئين وأنا أقرأ عليك بشغف كل ليلة حتى الصباح ديوان أبى القاسم حسن»

فللشمعة فضل آخر ومزية أخرى تستحق الإشارة بها ـ فى هذا السياق ـ وهى أنها تمكّن شاعرنا «منوچهرى» من السهر كل ليلة حتى الصباح يقرأ عليها ، بواسطتها ديوان ممدوحه فى هذه القصيدة «أبى القاسم حسن العنصرى» . وجمال البيت أن الشاعر **أحسن التخلص والانتقال** من مقدمته الشمعية هذه إلى غرض آخر مختلف عنها ، وهو مدح الممدوح ، وهو الغرض الأساسى من القصيدة .

ولعل هذا كله يوضح أن ما أخذه منوچهرى فى بعض أفكاره ـ من «الميكالى» ليس سوى بعض العناصر التى بها جمال الصورة الأدبية التى قدمها عن «شمعته» وهى عناصر لا تنفى عنه صفة الأصالة بحال من الأحوال .

هوامش :

(١) أرجع إلى كتابه «تاريخ الأدب فى إيران» من الفردوس إلى السعدى . ترجمة د . إبراهيم الشواربى صـ ١٨٩ وما بعدها ١٩٥٤ م

(٢) أرجع إلى كتابه «قصة الأدب الفارسى» صـ ٢٨٠ وما بعدها الجزء الأول سنة ١٩٥١ م

(٣) استمرت هذه الفترة قرابة مائتى عام ، بدأت عام ٢١ هـ مع موقعة نهاوند الشهيرة «بفتح الفتوح» ، وانتهت سنة ٢٠٥ هـ بعد نجاح الحركات الاستقلالية عن الحكم العربى ، مثل حركة الطاهريين ، وحركة الصفاريين وآل بويه والسامانيين .

(٤) منظومة منطق الطير للعطار . تصحيح د . محمد جواد مشكور صـ٢٥٨ تهران چاپ جهارم ١٩٥٣ هـ . ش . وقد نالت معظم مؤلفات «العطار» نصيبا وافرا من الدراسات الأكاديمية ، ولصاحب هذا البحث رسالة دكتوراه عن منظومة «مصيبت نامه» . أما منظومة «منطق الطير» التى منها هذا النص موضع الاستشهاد فقد أعد الأستاذ الدكتور بديع محمد جمعة رسالة ماجستير عنها وترجمها الى العربية فى كتاب يحمل الاسم نفسه . ولقد فضلت أن أقوم بترجمة هذه الحكاية بنفسى لاختلاف الأصل الذى اعتمدت عليه فيها .

(٥) اسم الشاعر بالكامل محمد بن سليمان فضولى ، ولد فى بغداد وقضى أكثر عمره هناك ، ثم ذهب إلى تركيا والتحق بها وأنشد أشعارا بالتركية والفارسية والعربية . [من كتاب : فرهنگ أدبيات فارسى درى . لزهراى خانلرى . تحت اسم الشاعر صـ٣٨٢ انتشارات بنياد فرهنگ ايران . ١٣٤٨ هـ . ش تهران]

(٦) الغزلية نقلا عن كتاب : فى الأدب الإسلامى للدكتور حسين مجيب المصرى صـ٥٥٨ القاهرة ١٩٦٧ م .

(٧) ولد الشاعر نادر پور سنة ١٩٣٧ هـ . ش ف طهران حيث تلق تعليمه ثم أكمله ف فرنسا ، وعمل سنة ١٩٧٢ م مديرا للبرامج الأدبية ف هيئة الإذاعة والتليفزيون الإيرانى . وله العديد من دواوين الشعر . ونادر پور من أقطاب حركة التجديد ف الشعر الفارسى المعاصر ، يركز على المضمون ، وله قالب محكم به ضوابط صوتية دقيقة ، وينطوى على إحساس شعرى يلمس قلب القارئ . [من مجلة الشعر . العدد الخامس عشر يوليو ١٩٧٩ م . صـ ١١٤ . مقال : الشعر الإيرانى المعاصر للدكتور محمد سعيد عبد المؤمن]

(٨) نادر نادرپور : ديوان ازآسمان تاريسمان . جاب أول صـ ٨٩ ـ ٩١ تهران ١٣٤٥ ت ١٣٤٩ . هـ ش .

(٩) اسمه بالكامل أبو الفتح محمود بن الحسين بن شاهق أو شاهك الكاتب المعروف بكشاجم ت ٣٥٠ أو ٣٦٠ هـ ويكنى أبا نصر ـ هندى الأصل ـ كان قد أقام بمصر فاستطلها . ثم رحل عنها فكان يتشوق إليها ثم عاد إليها فقال :

قد كان شوق إلى مصر يؤرقنى   فعدت إليها وعادت مصر لى دارا .

[يوسف سركيس : معجم للمطبوعات العربية والمعربة . المجلد الثانى صـ ١٥٦١ . ١٩٣١ م]

(١٠) أبو إسحاق الحصرى القيروانى : زهر الآداب وثمر الألباب . ضبط وشرح د . زكى مبارك ج ٣ صـ ١١٢ القاهرة ١٩٢٥ م .

(١١) السيد أحمد الهاشمى : جواهر الأدب ، ج ٢ صـ ٣٣٧ القاهرة ١٩٦٩ م .

(١٢) أبو منصور الثعالبى : يتيمة الدهر ج ٤ صـ ١٢٧ . تحقيق وشرح محمد محى الدين عبد الحميد ١٣٧٧ هـ .

(١٣) جواهر الأدب للهاشمى ج٢ صـ ٣٥٧ .

(١٤) للدكتور محمد نور الدين عبد المنعم كتاب عنوانه «دراسات ف الشعر الفارسى حتى القرن الخامس» ، نقل الفصل الرابع منه ما وَرَدَ فى رسالته المقدمة لنيل درجة الماجستير عن «منوچهرى» وديوانه . والكتاب طبع دار الثقافة ١٩٧٦ م .

(١٥) خير الدين الزركلى : الأعلام ج٤ صـ ٣٤٤ الطبعة الثانية ١٩٥٤ م . وذكر له مؤلفات عدة منها : مخزون البلاغة ، المنتحل ، ديوان شعره

(١٦) الثعالبى : يتيمة الدهر ج٤ صـ ٣٥ .

(١٧) براون : تاريخ الأدب ف إيران والترجمة العربية صـ ١١٦ .

(١٨) الثعالبى : يتيمة الدهر ج ٤ صـ ٣٥٤ .

(١٩) القيروانى : زهر الأداب ج ١ صـ ١١٣ .

(٢٠) السابق ج٣ صـ ١١١ ـ ١١٢ .

(٢١) أبيات منوچهرى استخرجتها من ديوانه الذى حققه د . محمد دبير سياق صـ ٧٠ ـ ٧١ . تهران ١٣٥٦ هـ . ش .

(٢٢) ارجع إلى كتابه دراسات ف الشعر الفارسى صـ ٦٤ وما بعدها .

(٢٣) محمد عوف : لباب الألباب ج ٢ صـ بسعى واهتمام دوارد بروان انكليسى ليدن ١٣٢٤ هـ ـ ١٩٠٦ م .

(٢٤) د . زهران خانلرى : فرهنك أدبيات فارسى درّى . صـ ٤٨٦ . أو تحت اسم «منوچهرى» .

(٢٥) الثعالبى : يتيمة الدهر صـ ٣٥٥ .

(٢٦) محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ط ٣ صـ ٣١٨ طبع دار نهضة مصر القاهرة .

(٢٧) شوقى ضيف : ف النقد الأدبى صـ ١٧٦ . طبع دار المعارف الطبعه السادسة ١٩٦٢ م .

(٢٨) المرجع السابق والصفحة نفسها .

(٢٩) اهتم نقاد الأدب العربى والدارسون العرب بقضية الصدق الفنى والصدق الواقعى من خلال حديثهم عن قضية التجربة الشعرية ، ولقد أفرد صاحب هذا البحث فصلا كاملا لقضية الصدق الفنى ف بحثه عن منظومة «مصيبت نامه» للعطار مع التطبيق .

البوفارية
فى الرواية المصرية والتركية

دراسة مقارنة

محمد هريدى

تبوأ جوستاف فلوبير (١٨٢١ - ١٨٨٠ م) مكان الريادة بين كُتاب الرواية الواقعية فى الأدب الفرنسى ، ولم يحظ أى من أعماله الروائية بما حظيت به رواية «مدام بوڤارى» (١٨٥٧ م) من اهتمام ، ولاسيما أنها أثارت ردود فعل متباينة عند ظهورها ، فقد هاجمها آنذاك بعض النقاد ، بل الرأى العام كله، الأمر الذى أدى إلى تقديم مؤلفها وناشرها إلى المحاكمة بسبب بعض الفقرات فى الرواية، وبسبب استهتار البطلة وعدم مراعاتها للتقاليد والأعراف .

وبرغم ذلك بلغ الكتاب من النجاح حداً أطلق معه اسم «بوڤارى» على مذهب فلسفى خاص هو «البوڤارية» ، وقوامه الفساد التصورى الذى يؤدى إلى الاختلال بين الإمكانات والشهوات التى ينميها الزهو اليقظ (١) .

ولعل هذا النجاح الذى أصابته الرواية أغرى كتاب الرواية فى الآداب الشرقية بمحاكاة فلوبير، والسير على نهجه فى تصوير شخصية البطلة، وبخاصة الجانب «البوڤارى» منها ، كما اصطلحت عليه مدام لافارندا . ولا غرو أن تتأثر الرواية العربية والرواية التركية فى أول عهديهما ، أى أوائل هذا القرن ، بالرواية الفرنسية ، ولكن النجاح وحده غير كاف دافعا للاقتباس ، وخصوصا إذا وضعنا فى الحسبان ما يمكن أن يقابل مثل هذه البوڤارية من اعتراض فى المجتمعات الشرقية فى أوائل القرن . ويبدو أن محمد حسين هيكل صاحب رواية «هكذا خلقت» - وهى النموذج الذى اخترناه من الرواية المصرية - كان يتوقع مثل هذا الاعتراض، فصدّر روايته بمقدمة يلتمس بعض العذر لتصوير ما فى البطلة من «شذوذ غير مألوف» (٢) .

ومن ثم كان لزاماً علينا أن نبحث عن سبب آخر حدا بكتاب الشرق الإسلامى أن ينتخبوا من الأدب الغربى هذه الشخصية الشاذة غير المألوفة، ويشاكلوها فى رواياتهم .

ولا شك أن الصراع الحضارى بين الشرق والغرب فى العصور الحديثة ، قد بدأ منذ أول احتكاك بين العالمين . وقد تمثل هذا الصراع بين من هو مُقْبِل على الحضارة الغربية ومعرض عنها ، ولكن حدث أن احتدم هذا الصراع فى أوائل القرن العشرين، ولاسيما بعد أن أدرك بعض أئمة الفكر زيف هذه الحضارة وتنكرها لمبادئها .

وتميزت القاهرة واستانبول ، لموقعيهما الجغرافى والثقافى ، بشدة هذا الصراع ؛ فرأينا يعقوب قدرى «١٨٨٩ - ١٩٧٣» ، وهو رائد من رواد القومية فى الرواية التركية ، يعلن اعتقاده بأن «هذه

الحضارة ليست سوى ثمرة حروب ودماء وليست من ثمار عصر النهضة»[٣]، خصوصا بعد أن رأى هذه الحضارة بوجهها السافر حينا دوت مدافعها على مشارف مدينة استانبول فى الحرب العالمية الأولى. وهذا ما دفع بالكاتب إلى تصوير شخصية تمثل التمزق والضياع، إذ حاولت المرأة الشرقية تقليد ما تسرب إليها من سلوك وعادات وتقاليد غربية. وهنا وجد الكاتب بغيته فى البوفارية التى خلقها فلوبير فى روايته سالفة الذكر، فجعل بطلة رواية (قيراليق قوناق) (قصر للإيجار) (الطبعة الأولى ١٩٢٢) توأماً لإيما بوفارى.

وكاتبنا يعقوب قدرى، الذى أتقن الفرنسية وقرأ عنها، لاينكر تأثره برواد الواقعية والطبيعية الفرنسيين[٤]. ويبدو واضحاً أن صورة «إيما بوفارى كانت ماثلة أمامه وهو يكتب هذه الرواية، بل إن أحد أشخاصها يرى البطلة مزيجا من «ديدمونة وجوليت ومدام بوفارى»[٥].

وإذا انتقلنا إلى القاهرة نجد الدكتور محمد حسين هيكل يبث الوطنية والروح المصرية الخالصة فى كتاباته، بعد أن عاد من باريس عام ١٩١٢، ويدعو فى أكثر من مناسبة إلى القومية المصرية وإلى ضرورة بعثها والتمسك بها[٦]. ونجده يحذر - فى مقدمة روايته (هكذا خلقت)، وهى موضوع المقارنة - من مغبة انسياق المرأة الشرقية وراء الأفكار الغربية، والمجتمع المصرى على مشارف طور جديد، فيقول:

«الواقع أن ما صورته هذه القصة لا يزيد على أنه أثر من آثار التطور الاجتماعى الذى شهدته مصر ولا تزال تشهده. وإذا كان فى البطلة شذوذ غير مألوف فهو يصور واقعاً إن قل أن يجتمع كله فى نفس واحدة من الزمن، فهو يرسم لاريب صورة من صور تطورنا المتصل فى هذا الدور الحاضر من أدوار المجتمع المصرى. وبعض البلاد الشرقية معرضة لأن تمر بهذا الدور مثلنا.. ومن الخير تصوير الجوانب المختلفة من أطوارنا فى هذا الوطن، إذا أردنا أن نوجه التطور الحاضر لفائدة المجتمع»[٧].

وهكذا نجد أن الهدف الاجتماعى مشترك بين الكاتبين المصرى والتركى. وقد تمثل الهدف فى تنوير المرأة المسلمة بما ينتظرها من ضياع وتمزق، لو أساءت فهم الحرية الاجتماعية التى كانت تنادى بها، وفى دعوتها للتمسك بأهداب الدين والتقاليد والأعراف الشرقية. لا غروبعد ذلك أن يشترك الكاتبان فى مصدر الاقتباس، وقد نهل كلاهما من منابع الأدب الفرنسى وتأثر بواقعيته.

الموضوع:

وموضوع الرواية الفرنسية - بإيجاز - يتمثل فى شابة حسناء نشأت فى أحضان أحد الأديرة بعيداً عن دفء الأسرة وحنانها، فأغرقت نفسها فى قراءة الروايات العاطفية، وتجسم فى خيالها ما كانت تطالعه من أفكار ومشاعر فى هذه القراءات حتى باتت متبرمة بالواقع، تجرى لاهثة وراء خيالات محمومة. وحلمت بأن الزواج سيحقق لها ماكانت تعيشه فى خيالها، ولكن القدر دفع بها إلى زوج هادئ الطبع، متزن الشعور، فلم تجد عنده ما يوازن إحساسها المتدفق بالعاطفة؛ ومن ثم زادت الفجوة بين الواقع المعيش وما فى ذهنها من خيالات. ونتيجة لذلك ألقت بنفسها وراء نزواتها المحرمة، وانتهى الأمر بها إلى الانتحار، بعد أن استهلكتها هذه النزوات واستنفذت ثروة زوجها.

وموضوع الرواية العربية لايختلف عن ذلك كثيرا؛ فالبطلة قد حرمت حنان الأم بعد فقدها، وحنان الأب بزواجه من أخرى، فتوفرت على المطبوعات الغربية من روايات ومجلات، وعلى تعلم الموسيقى والعزف على البيانو، ولم تجد أمامها سوى الزواج مهرباً من محنتها، فتزوجت بطبيب يحمل صفات شارل الفرنسى نفسها، حيث دفعته الزوجة إلى العمل بالحقل الدبلوماسى كيما تحقق لنفسها الرغبة فى الأسفار والرحلات، وتعيش حياة اجتماعية متحررة من القيود التى كان المجتمع الشرقى يفرضها على المرأة آنذاك. ويدفعها الغرور بجمالها إلى محاولة السيطرة على كل من تقع عليه عيناها من الرجال، وتدفعها الغيرة أيضا إلى الإيقاع بأحد أصدقاء زوجها، حين تعلم أنه ينوى الزواج من صديقتها، فتختلق قصة لتنفصل عن زوجها وتتزوج بالصديق. ولكنها لاتجد ماكانت تنشده من سعادة، سواء مع زوجها الأول أو زوجها الثانى، فتثوب إلى رشدها وتلجأ إلى الدين والإيمان، طالبة من الله المغفرة.

ولا تختلف البطلة فى الرواية التركية عن مثيلتها المصرية، إذ عاشت تلهث وراء خيالات استلهمتها من الروايات الفرنسية، تتقمص شخصياتها، وتقلد ما تجده فى مجلات الأزياء الغربية. لقد أرادت أن تعيش حياة غربية بكل ما تحمل الكلمة من تحرر من التقاليد الشرقية، وهو، ونزهات مع العشاق، ومجالسة الأجانب فى الفنادق الكبرى، باتت تحلم بالهروب إلى باريس، وحققت هذا الحلم، ولكنها لم تحقق ماكانت تجرى وراءه من سعادة، فعادت إلى الضياع ومشاركة أثرياء الحرب لياليهم الحمراء. والضياع هنا قرين الموت.

وهكذا نجد الشخصيات الثلاث وقد التقت فى تطورها مع الحدث الرئيسى عند ثلاثة مواضع هى:

١ - المحتوى النفسى.
٢ - الفجوة بين الخيال والواقع.
٣ - الاندفاع وراء النزوات.

المحتوى النفسى:

لا شك أن إيما بنشأتها فى الدير قد حرمت من أسباب الحنان الأسرى، وكانت القسوة فى تعاليم الدير تزيد من هذا الحرمان، فضلا عن أن الفتاة كانت ذات حساسية مفرطة، الأمر الذى دفع بها إلى الروايات العاطفية التى كان أترابها يقرأنها خلسة، تلك الروايات التى كانت «تترع بزفرات العشاق ودموعهم وقبلاتهم». والفرق بين إيما وغيرها من فتيات الدير أنها كانت أشد منهن تأثراً؛ فقد كانت «تحس برجفة كلما قلبت أوراق الكتاب لتكشف خفية عن صورة فيه». ولذلك عاشت فى خيالات لامرتينية، فتصغى إلى

القيثارة التى تعزف على سطح البحيرة ، او إلى البجع المحتضر، أو إلى سقوط أوراق الشجرة .. »[٨]

ولكن ثقتها المفرطة بجمالها وجاذبيتها جعلتها ترى نفسها معشوقة مثل بطلات الروايات التى كانت تقرأها ، فعاشت هذه الرؤية فى خيالها، وأصبحت تختلق الخطايا لكى تذهب إلى الكاهن وتعترف بخطايا لم ترتكبها . هذه الثقة دفعتها أيضا إلى التبرم بحياة الدير والتمرد على ميودد ، ولذلك «لم تحزن آنسات الدير على انسحابها منه». وقد وصلت هذه الثقة إلى حد الغرور بحيث لم ترض عن حياتها العادية مع زوجها ، ولم تقبل أيضا القدر الذى وفره لها من سعادة ، الأمر الذى أدى إلى غيرتها وحقدها على غيرها من النسوة اللائى تراهن أكثر منها سعادة بالرغم من أنهن أقل منها جمالا .

ولم تختلف نشأة بطلة الرواية المصرية ، التى لم يشأ الكاتب ذكر اسمها ، عن نشأة إيما ؛ فهى محاطة ببيت عتيق ذى أسوار عالية تذكرنا بأسوار الدير ؛ وهى وحيدة أبويها ، يختطف الموت أمها ويحاول أبوها أن يعوضها هذا الفقد ، ولكنه سرعان مايتزوج بامرأة جميلة تشعر البطلة بالغيرة منها والحقد عليها ، إذ إنها احتلت مكانتها بسلاح كانت تعتقد - من فرط ثقتها بجمالها - أن لا منازع لها فيه . حاولت الهروب من هذه النكبة «فانكبت على قراءة المجلات والقصص الإنجليزية ، فترى فيها تصويرا للسيدات والأوانس النحيفات ، يشهد بجمالهن ويثير الإعجاب بهن . وكانت تقرأ ما تترجمه هذه المجلات عن الأدب الفرنسى »[٩] . وتوفرت على تقليد ما تراه فى هذه المجلات من تزين، فازدادت عنايتها بجمالها حتى تثبت فى مجال المنافسة مع زوج أبيها ، ولكنها أحست بالهزيمة للمرة الثانية حين أفلحت الزوجة فى التأثير على زوجها ليتخذ قرارا يمنع الفتاة من الذهاب إلى دروس البيانو . فتحولت الغيرة إلى كراهية : «بدأت أعرف الكراهية . وكان قلبى لايعرف غير الحب ... عجبت كيف ينطوى هذا الجمال الفاتن الذى صوره الله فى هيئة هذه المرأة على روح خبيثة كل هذا الخبث .. ولهذا لجأت إلى كل وسائلها وكل حبائلها وكل شباكها»[١٠] .

ويبدو أن هزيمتها هذه دفعتها إلى الانسحاب من هذا الميدان ، لتبحث عن ميدان آخر . فجربت تأثير جمالها على طبيب كان يعود أخاها . وقد رأت فيه منقذا من محنتها فى هذا البيت فقبلته زوجا ، ولكنها عاشت تغار من كل امرأة تراها سعيدة، وتحاول أن تثبت تأثير جاذبيتها فى الرجال .

وفى قصر عتيق على ضفاف البوسفور نجد سنيحة وقد حُرمت من رعاية الأبوين ؛ إذ فقدت الأم . والأب سادر فى لهوه وملذاته ، كل همه البحث عن كل ماهو غربى . وتولى رعايتها جدها لأمها ، الذى كان يمثل العهد القديم أو (البائد) - فى نظرها - ومربية نمساوية ما فتئت تصب فى أذن الفتاة حكايات أشبه بالأساطير عن الحياة الغربية ، بما فيها من حرية وانطلاق ورينة وتبهرج . ولم تكن هذه الحكايات هى المصدر الوحيد لإلهاب خيال الفتاة عن الحياة الأوروبية ، فقد انكبت على قراءة «روايات الجيب وبعض المسرحيات ومجلات الأزياء ومجلات الفكاهة الفرنسية حتى أصبحت تعيش مع ماتقرأه من شخصيات، وتتقمص الشخصيات النسائية منها ومعظمهن نساء مسترجلات»[١١] . وبات من الطبيعى بعد ذلك أن تتمرد على تقاليد القصر، وتتبرم بالحياة مع جدها ، وتعيش فى باريس بخيالها .

وهكذا نجد أن تكوين البطلات الثلاث تشكل نتيجة لعوامل بيئية تمثلت فى النشأة ، وأخرى ثقافية تمثلت فى القراءات ؛ وهو فى محمله يسوغ ما لدى الشخصيات من رفض للواقع وتمرد عليه

الفجوة بين الخيال والواقع :

رأت إيما فى شارل الطبيب المعالج لها منقذا من الحياة الرتيبة فى منزل الأب فقبلت خطبته ، وعاشت أيام الخطوبة تنسج أحلامها على غرار ما قرأته فى «پول وڤرجيى» ، «بالبيت الصغير ، بالكلب فيدال، بالعبد دومينجو» . كانت تحلم بعاطفة غريبة ، بشهر عسل تقضيه فى المدن الكبيرة، ولكنها لم تجد فى الواقع شيئا من ذلك . «كانت فى أعماق نفسها تنتظر حدثاً ما» . بيد أن حياتها مع شارل كانت تسير فى رتابة مملة ، بل إن شارل نفسه لايثير فى نفسها إلا الملالة والسأم «... فقد كانت أحاديثه سطحية كرصيف الشارع» و«كل مايفعله أنه يأخذ فى سرد أسماء الناس الذين رآهم ، والقرى التى زارها»[١٢] .

وبدأت تشعر بأنه ليس الرجل المناسب ؛ فهو «يقبلها فى ساعات معينة كأنه يمارس عادة من العادات» . و«لماذا لم تدفع الصدفة فى طريقها رجلا غيره ؟ ترى كيف حياتها لو حظيت بالرجل الآخر الذى لم تعرفه»[١٣] . وكان يؤجج ثورتها أن زوجها كان هادئا ، رفيقاً بها ، عطوفاً عليها ، يلبى رغباتها ، فلم تجد مبررا لأن تكرهه . تمنت أن يضربها شارل كى تجد مبررا لكرهها له وانتقامها منه . وحتى هذا لم تجده أيضا ، فقد كانت تنشد ثورة ، تعادل تلك التى فى داخلها، فباتت تنتظر من يحقق لها هذا التوازن النفسى من ناحية، ويحقق أحلامها من ناحية أخرى .

فإذا انتقلنا إلى بطلة الرواية المصرية ، نجد حديثها مع نفسها يتسم بالصراحة ؛ إذ تقرر أنها إنما تزوجت «فراراً من زوج أبيها ومن بيته» . وهى تلعن الأقدار التى لم تدفع فى طريقها بزوج غيره ، فتقول «تزوجته وأنا طفلة غريرة لا أعرف شاباً غيره»[١٤] . ورغم حبه الشديد لها كانت تراه «يحبها بحكم الواجب لا من أعماق قلبه» ، وأحست بما بينهما من تفاوت ، بل باتت تكره فيه طيبته وانصياعه لرغباتها : «**ليست فيه رجولية العقل أو القلب ، أو أى لون من ألوان الرجولية ، التى تجعل المرأة تتعلق بالرجل وتفنى فيه ، إنه طيب بالغ الطيبة . فيه صفات رب الأسرة العطوف، الذى يبذل غاية جهده لاسترضاء أسرته ، ويبدو أن الزوج كان - إلى عطفه هذا - ضعيفاً أمامها . وهى تريده قوياً ، وتفضله ثائرا ، إذ تقول «تمنيت لو أنه ثار هذه الثورة منذ شهور وسنين ، وتمنيت لو أنه يومئذ حطّم كبريائى وإن أدى به الحال أن يضربنى**»[١٥]

وعلى الرغم من أن الزوج كان يلبى كل رغباتها ، ويحقق لها ما كانت تنشده من حياة منطلقة متحررة، بما فيها من رحلات خارج البلاد ، ومجالس لهو ورقص على الطراز الأوربى ، وثياب فاخرة وهدايا ثمينة ، لم تشعر بما كانت تحلم به من سعادة ؛ فهى جد باحثة عن عاطفة قوية غير تلك التى يشملها بها زوجها .

وفى الرواية التركية نجد سنيحة لم تأل جهدا فى سبيل تحقيق ما تحلم به من حياة غربية متحررة من كل القيود . وفكرت فى الزواج من ثرى يشترى لها الثياب الأوربية ، وينفق على رحلاتها إلى باريس . ولكن «كبرياءها يحول دون الإفصاح عن هذه الرغبة».هذا فضلا عن أنها كانت ترى فى الزواج قيدا ، وهى تهرب من القيود ، فجمعت حولها رهطا من الأصدقاء الأجانب هم فى الأصل أصدقاء مدام كرويسكى مربيتها . وكانت تنظم لهم حفلات الشاى فى يوم من أيام الاسبوع ، وترتدى الثياب الأوروبية سافرة الوجه، مما يثير استنكار جدها وتبرمه ، ولكنه لم يكن ليستطيع الوقوف أما نزواتها ، بل كانت تصفه بأنه ممل ، قائلة «أنت ممل مثل الحياة» . ورغم هذه الحياة الصاخبة كانت تشعر بالوحدة حتى بين أصدقائها «فأصواتهم من حولها وضحكاتهم وكلماتهم ، هى دائما الأصوات نفسها وعلى الدرجة نفسها من الرتابة «... » إنها تتعطش إلى أماكن لا تعرفها ، إلى أشياء لم ترها ، إلى أشخاص لم تعرفهم »[١٦] . ولئن اختلفت سنيحة عن إيما فى الوسيلة التى توسلتا لتحقيق ما كانت تنشده من سعادة ، لقد اتفقت معها فى الفشل فى الوصول إلى الاستقرار النفسى ، مما دفعها إلى البحث عن علاقة عاطفية ليست ككل العواطف ، بل «عاطفة جامحة ، تأخذها وتزروها وتقذف بها إلى حيث لا يصل إليها أحد.إنها فى حاجة إلى أحداث عنيفة مجلجلة »[١٧] .

ولعل هذا التتبع لتطور الشخصيات الثلاث فى تلك المرحلة من أطوار حياتهن ، يبين أن ما توسلن به لتغيير الواقع أملاً فى تحقيق الأحلام كان سبباً فى إحداث المزيد من الهوة بين الواقع والخيال .

الاندفاع وراء النزوات

تطوّر ضيق إيما بحياتها الزوجية ، ليشمل الحياة فى الريف بأكمله ، خاصة بعد أن دُعيت إلى حفل راقص ، رأت فيه النساء الباريسيات، وهى ليست بأقل منهن جمالا أو جاذبية ، فباتت تحلم بالانتقال إلى باريس «ولكن بدون شارل» ؛ ولجأت إلى القراءة علها تجد متنفسا . ولكنها «كانت تلق بالكتاب تلو الآخر دون أن تتم قراءته ».واشترت خريطة لباريس ، وراحت تقوم بنزهات وهمية مشيرة بأصابعها إلى الشوارع والمنعطفات . وأخيراً وجدت فى رودلف النقيض من زوجها ، وتوهمت فيه ضالتها المنشودة . ولكن علاقتها هذه التى يحرمها المجتمع والأعراف لم تكن تزيدها إلا جوعا ، فأصبحت تطلب منه المزيد ، وتطلب من الحياة المزيد . فأدمنت الحفلات الراقصة ، وباتت ترتدى أفخر الثياب ، وتنفق بلا حساب ، حتى تراكمت الديون عليها ، ورهنت كل شئ حتى البيت . واتفقت مع عشيقها على الهروب إلى باريس ، ولكنه تخلى عنها . وكما كانت تريد لحياتها أن تكون شيئا مثيرا اختارت نهايتها ، فانتحرت .

ويدفع التبرم بالحياة البطلة المصرية إلى مزيد من الإسراف : من سفر إلى أوروبا إلى ولائم وحلى وثياب ، مما جعل زوجها يلجأ إلى الاستدانة . وتحاول الكتابة فتستعصى عليها ، وتذهب إلى الأقصر للاستجمام حيث تمارس هوايتها فى اجتذاب الرجال إليها . ولكن كل ذلك لايقضى على ما فى نفسها من إحساس بعدم الرضاء عن نفسها وحياتها ، بل أصبحت تحقد على كل امرأة تظنها راضية أو سعيدة ؛ ولذلك جن جنونها عندما علمت بأن صديق زوجها ، الذى كانت تعتقد أنه أحد أسراها ، ينوى الزواج،فسعت لإفساد هذا الزواج، بدافع الغيرة ليس إلا ، فهى تقول : «لم يكن دافعى إلى هذا التفكير محبتى إياه بقدر ماكان الدافع إليه غيرتى ونفورى من أن تأخذ امرأة منى رجلا ملكته يدى وأصبح طوع يمينى»[١٨] . وقد أنستها هذه الرغبة كل شىء ؛ زوجها وأولادها وحديث الناس ، ولم تهدأ حتى اختلقت مايسئ إلى سمعة هذه المرأة وسمعة زوجها الذى طلقت منه بناء على رغبتها ، لتتزوج من هذا الصديق . ولكنها لم تهنأ بهذا الزواج ، ولم تهدأ لها نفس ، فلجأت إلى الإيمان علها تجد مخرجا . وذهبت إلى الحج تطلب من الله المغفرة ، بل فكرت فى المجاورة بالمدينة إمعانا فى التوبة . وفى هذا اختلاف عما أنهى به فلوبير حياة بطلته ، وربما اقتضت طبيعة المجتمع الإسلامى من هيكل أن يجعل من الدين حلا لأزمة بطلته .

اختارت سنيحة من بين أصدقائها فائق بك لتقيم معه ما كانت تنشد من علاقة عاطفية . ورغم نزهاتهما الخلوية التى كانت تمتد ساعات ، لم تشعر معه بما كانت تبتغيه من ارتواء عاطفى ، بل على العكس لم تشعر إلا بمزيد من الفشل والألم ؛ فقد كان شعورها إزاء هذا الذى اختارته أمراً عاديا ، فهو معشوق النساء . ولذلك لم يلب رغبتها فى الهروب إلى أوربا . وكانت من جانبها تحاول أن تدفعه إلى حبها «وتختلق وقائع خيانة تارة ، وتتجاهله لعدة أيام تارة أخرى» ، ولكنه لم يأبه لها بل كان يلاطفها كطفلة ، فتدور مرة أخرى فى دائرة من القلق والضجر والتشاؤم . وكان أبلغ تعبير لحالتها جلوسها إلى الفسقية فى حديقة القصر ، محدقة فى أوراق الخريف قائلة : «كم من السنوات مضت وأنا وراء هذه الأسوار على حافة الفسقية أتطلع إلى المياه . هذه هى السنة العشرون ، الخريف العشرون ، سيكون الذبول نهايتى مثل هذه الحديقة ، فلكل شئ نهايته»[١٩] .

ولم يعدَ أمام سنيحة إلا البحث عن السعادة فى أوروبا ، فهربت مع أحدِ الضباط الأجانب الذين تعرفت إليهم فى فندق من فنادق حى (بك أوغلو) باستانبول ، ولكنها عادت تحمل حقيبة سفرها ، عادت أكثر شحوباً وذبولاً وأكثر فشلاً لتشارك أباها فى سهراته مع رهط من أثرياء الحرب .

الشخصيات الثانوية :

ولم يكن التشابه بين الروايات الثلاث فى شخصية البطلة فحسب ، بل تلتقى عند بعض الشخصيات الثانوية التى تم توظيفها

لخدمة البطلة . وتأتى شخصية الزوج فى روايتى «مدام بوفارى» و«هكذا خلقت» ، فى مقدمة هذه الشخصيات ، فهو طبيب فى كل من الروايتين ، ولاندرى هل كان إسناد هيكل هذه المهنة إلى الزوج نتيجة الاقتباس ، أو فرضته القيود الاجتماعية ، التى كانت تجعل الطبيب من بين الزائرين غير المحظور دخولهم دائرة الحريم أو «الحرملك» ؟ .

ولكن الصفات التى أسبغها هيكل على الزوج ، ترجح احتمال الاقتباس ، فهو يشبه شارل فى طيبته واتزانه فى عواطفه ، وفى تفانيه فى حب زوجته ؛ برغم عدم تقديرها لهذا الحب والتفانى . وربما كان جد سنيحة فى الرواية التركية يتميز بالصفات نفسها . ويحمل الشعور نفسه تجاه حفيدته ، ويجدر بنا أن نشير إلى اتفاق الكتاب الثلاثة فى توظيف هذه الشخصيات ، لدفع البطلات إلى مزيد من التبرم بالحياة ، نتيجة هدوئهم . وتماديهن فى استهتارهن نتيجة ضعفهم أمامهن .

والشخصية الثانية التى تسترعى الانتباه فى الروايات الثلاثة هى شخصية العاشق المتدله ، المفرط الحساسية إلى حد الرومانسية ؛ وقد تمثلت هذه الشخصية فى «ليون» فى «مدام بوفارى» ، وهو شاب رقيق يهوى الأدب والشعر ، ومثيله «حقى جليس» فى «قصر للإيجار» ، والرجلان الأقصرى والألمانى فى رواية «هكذا خلقت» ، وكل عشيق من هؤلاء العشاق كان يزيد من إحساس البطلة بجمالها ، كما كان إعراض البطلات عنهم يوضح لنا نوع العاطفة التى كن ينشدنها ونوع الرجال الذين يفضلنهن.

التصوير :

استعان يعقوب قدرى فى تصوير شخصية البطلة ببعض الصور التى رسمها ڤلوبير لبطلته ، ونكتفى هنا بالإشارة إلى بعض هذه النماذج : —

«تتلون عيناها فى اليوم ، تبعا لاختلاف قوة الضوء»[٢٠] . نجد العبارة نفسها تقريبا عند فلوبير حينما يصف إيما بقوله :

«عيناها سوداوان فى الظلام ، وزرقاوان فى وضح النهار» ويتحول هذا الجمال للعينين عند هيكل إلى «قوة التعبير التى تنبعث من هذه النظرات» .

ويتفق الكتاب الثلاثة فى وصف البطلة بالذبول والشحوب وفقدان الشهية فى أزمات الضيق والملل ، ويتفقون فى «الرحلة التى تذهب فيها البطلات علاجا واستجماما ، و«تغييراً للجو» ، ويلتقون أيضا فى التعبير عن ضيق البطلات ومللهن باللجوء إلى القراءة . ثم إلقاء الكتب دون قراءتها .

ونخلص من هذه الدراسة إلى أن الرواية المصرية والرواية التركية ، فى خضم اقتفائهما أثر الرواية الغربية ، اقتبستا شخصية «مدام بوفارى» . ولم يكن الإعجاب بهذه الشخصية هو الدافع إلى الاقتباس ، بل كان الهجوم على التأثر الخاطئ بالتيارات الوافدة من الغرب .

هوامش

(١) لافاراند . ترجمة فؤاد قاسم ، ڤلوبير بقلمه . المنشورات العربية وردت بدون تاريخ .
(٢) محمد حسين هيكل . هكذا خلقت . مطبعة أخبار اليوم . مجهولة التاريخ . المقدمة .
(٣) انظر للكاتب . مسيرة الأجيال بين الرواية المصرية والتركية . مجلة فصول ١٩٨٢ .
(٤) Cevdet Kudret. Turk Edebiyatinda Hikaye ve Roman, Ankara, 1970, s. 116.
(٥) Yakup Kadri, Kiralik Konak, Istanbul.
(٦) محمد زغلول سلام . دكتور . دراسات فى القصة العربية حديثة . الإسكندرية . ١٩٧٣ ص : ١١٧ .
(٧) هكذا خلقت . المقدمة .
(٨) جوستاف فلوبير . ترجمة حافظ أبو مصلح . مدام بوفارى . بيروت . ١٩٧٣ ص : ٣١
(٩) هكذا خلقت . ص : ١٩
(١٠) نفس الرواية ص : ٣٧ . ٣٨
(١١) يعقوب قدرى . ڤيرالق قوناق . ص : ١٢
(١٢) مدام بوفارى ص : ٣٣
(١٣) الرواية نفسها ص : ٣٥
(١٤) هكذا خلقت ص : ١٢٢
(١٥) هكذا خلقت ص : ١٥٦
(١٦) قيرالق قوناق . ص : ١٦
(١٧) الرواية نفسها ص : ٧٦
(١٨) هكذا خلقت . ص : ١١٠
(١٩) قيرالق قوناق . ص : ١٠١
(٢٠) الرواية نفسها . ص : ١

مجنون ليلى

بين الأدب العربى والأدب الفارسى

محمد غنيمى هلال

مقدمة :

محمد غنيمى هلال رائد دراسات الأدب المقارن

يرتبط اسم الدكتور محمد غنيمى هلال بأول كتابات جامعية صدرت باللغة العربية ـ فى مصر والعالم العربى ـ حول الأدب المقارن . تعريفا وتقديما وإرساءً لقواعد الدراسة وأسس البحث ومجالاته . مما جعل منه رائداً للدراسات الأدبية المقارنة .

ولقد ارتفع صوته بالدعوة إلى الاهتمام بالأدب المقارن فى جامعاتنا منذ اليوم الأول لعودته من بعثته العلمية إلى فرنسا بعد حصوله على دكتوراه الدولة من السوربون عام ١٩٥٢ حول موضوعين من موضوعات الأدب المقارن أولهما : تأثير النثر العربى فى النثر الفارسى خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين . وثانيهما : عن الفيلسوفة المصرية هيباتيا فى الأدبين الفرنسى والإنجليزى خلال القرنين الثامن عشر والعشرين . وكان يرى أن الدراسات المقارنة من نوع الدراسات الإنسانية التى من شأنها أن تزدهر فى عصور النهضات ويقظة الوعى القومى والإنسانى [1] ولهذا ظهرت فى صورتها البدائية حين نهض الادب اللاتينى على اثر اتصاله بالأدب اليونانى فى القديم . وتبلورت بذورها الأولى فى عصر النهضة الاوروبى . فتمثلت فى نظرية جديدة اطلق عليها كتاب عصر النهضة : نظرية المحاكاة . واقترنت بالنزعة الإنسانية لذلك العصر . ثم أصبحت فى العصر الحديث علما اصيلا ذا فروع كثيرة فى جامعات العالم نتيجة حتمية لتأصل النزعة الإنسانية فى هذا العصر .

ولا شك ان حميا الاهتمام بكل ما هو قومى ـ فى السنوات الأولى من الخمسينيات وما تلاها فى مصر والعالم العربى ـ كانت أحد احوافز الهمة وراء دعوة الدكتور غنيمى هلال من أجل العناية بهذه الدراسات فى جامعاتنا وأخذها مأخذ الجد . خاصة وهو العائد من فرنسا حيث كان الاهتمام بتلقين الطلاب فى مرحلة التعليم الثانوى الأسس العامة لعلم الأدب المقارن . وهو يترجم هذه الفقرة من ديباجة التعليم الثانوى بفرنسا لعام ١٩٢٥ والذى يهمنا حقا أن يعرف التلميذ شيئا من علم الآداب المقارنة . وهو علم يختص التعليم العالى ـ فيما بعد ـ باكمال الدراسة فيه . ولكن لم يعد من الممكن أن يجهل عقل مثقف منهج هذا العلم وغايته .

من هنا كانت جهود الدكتور محمد غنيمي هلال الدائبة بدءاً بكتابه الأول عن الأدب المقارن . فالرومانتيكية . فالحياة العاطفية بين العذرية والصوفية . فالنقد الأدبي الحديث . فالنماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة . فدور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر . فالمواقف الأدبية . وأخيرا كتاباه : في النقد التطبيقي والمقارن . وقضايا معاصرة في الأدب والنقد . لقد كانت هذه المؤلفات العلمية الأكاديمية جهدا واحدا متصلا من أجل التعريف بالدراسات الأدبية المقارنة . والإسهام فيها . وتوضيح رسالتها الخطيرة الشأن فيما يخص الوعي القومي والوطني والفني والإنساني . واضعاً نصب عينيه ما يمكن أن يزودنا به الأدب المقارن من تغذية شخصياتنا القومية وتنمية نواحي الأصالة في استعدادنا وتوجيهها توجيها رشيدا . وقيادة حركات التجديد فيها على منهج سديد مثمر . وإبراز مقومات قوميتنا في الحاضر . وتوضيح مدى امتداد جهودنا الفنية والفكرية في التراث الأدبي العالمي .

إلى جانب ذلك كله . ظل للأدب المقارن ـ في إطار دعوته وأبعاد دوره ـ رسالة إنسانية أخرى هي الكشف عن أصالة الروح القومية في صلتها بالروح الإنسانية العامة في ماضيها وحاضرها . ومن هنا كانت جهوده الدائبة ـ في مجال الدراسات المقارنة ـ حول موضوعات . ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي، وكليوباترا في الآداب الفرنسية والإنجليزية والعربية . وهيباتيا في الأدبين الفرنسي والإنجليزي، ودون جوان في الآداب الأوروبية . وشهرزاد في الآداب الأوروبية والأدب العربي، ويوسف وزليخا في الأدب الفارسي . ومقامات الحريري في الأدب الأسباني واللغات الأوروبية . إلى آخر تلك النماذج من الدراسة المقارنة التي أفرد لبعضها كتبا مستقلة هي بمثابة اللبنات الأولى التي يضعها أول باحث وناقد عربي في مجال الدراسات المقارنة . محاولا من خلالها الكشف عن ناحية مهمة من نواحي النشاط العقلي للإنسان الحديث وكيف يعكس ذات نفسه في مرآة شخصيات القدامى من التاريخ . أو في مرآة شخصيات أسطورية (بعد أن يسبغ عليهم من نفسه . وينفخ فيهم من روحه . ويقربهم بذلك إلى نفوسنا، فهو في الواقع يحييهم ولكنه يحيا بهم) .

ويسارع الدكتور غنيمي هلال إلى تحديد تعريف الأدب المقارن مؤكدا أن تسميته بالأدب المقارن فيها إضمار(٢) . إذ كان الأولى أن يسمّى التاريخ المقارن للآداب أو تاريخ الآداب المقارن، ولكنه اشتهر باسم الأدب المقارن وهي تسمية ناقصة في مدلولها . ولكن إيجازها سهّل تناولها فغلبت على كل تسمية أخرى .

كما يسارع إلى إخراج ما أقحمه فيه خطأ بعض من تصدّوا لهذا النوع من الدراسة . فليس من الأدب المقارن ـ في رأيه ـ ما يعقد من موازنات بين كتّاب من آداب مختلفة لم تقم بينهم صلات تاريخية حتى يؤثر أحدهم في الآخر أو يتأثر به نوعا من التأثير . كالموازنة بين ملتون وأبي العلاء المعري . ولا ما يساق من موازنات في داخل الأدب القومي الواحد . سواء أكانت هناك صلات تاريخية بين النصوص المقارنة أم لا . كالموازنة بين أبي تمام والبحتري . أو بين حافظ وشوقي في الأدب العربي . أو بين راسين وفولتير في الأدب الفرنسي . لأن مثل هذه المقارنات على أهميتها وقيمتها التاريخية أحيانا . لا تتعدى نطاق الأدب الواحد . في حين أن ميدان الأدب المقارن دولي يربط أدبين مختلفين أو أكثر .

وبالمقابل يؤكد الدكتور غنيمي هلال ـ من خلال كتاباته ـ أن الأدب المقارن لا يعنى بدراسة ما هو فردي في الإنتاج الأدبي فحسب . بل يعنى كذلك بدراسة الأفكار الأدبية . وبالقوالب العامة التي هي من وسائل العرض الفنية . والتيارات الفكرية . والأجناس الأدبية والقضايا الإنسانية في الفن .

وقد اقتضاه المنهج المقارن في دراسته لموضوع ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي ـ على سبيل المثال ـ أن يتتبع نشأته في اللغة العربية . وبيان الجنس(٣) الأدبي الذي تندرج تحته أشعار المجنون ومدى ما لقيته أخباره من حظ لدى شعراء العربية(٤) . ثم التعرض لشرح العوامل التاريخية والأدبية التي أدت إلى انتقال الموضوع من الأدب العربي إلى الأدب الفارسي . وتوضيح أثره في الكتّاب الذين عالجوه في هذا الأدب . وعرض الخصائص التي انفرد بها الموضوع تبعا للعوامل الخاصة التي خضع لها . ويمكن رد مختلف المسائل التي يعالجها الباحث في هذا الموضوع إلى أمرين : أخبار المجنون وأشعاره . وكيف أصبحت في الأدب الفارسي مجالا للشعراء والمفكرين . بعد أن كانت في الأدب العربي مثار خلاف بين الرواة والمؤرخين . ثم الجنس الأدبي الذي اندرجت تحته أشعار المجنون . ففي الأدب العربي كان ذلك الجنس الغزل العذري الذي اندرجت تحته عاطفة الحب العذري . على حين كان ذلك الجنس في الأدب الفارسي هو الحب الصوفي . وإذن فليس للباحث في الدراسات المقارنة أن يقف عند عرض أخبار المجنون ونقدها لتوكيد وجوده تاريخيا أو التشكيك فيه . فمع ما لهذا النقد من قيمة تاريخية لا تمكن إغفالها . لا يصح أن يكون غاية في ذاته . وسواء وجد المجنون تاريخيا أو لم يوجد . فإن ذلك لا يغض من قيمة الأخبار والأشعار المنسوبة إليه . خاصة أنها قد أثرت في آداب شرقية أخرى من بينها الأدب الفارسي : موضوع دراسته .

وحين انتقلت أخبار المجنون إلى الأدب الفارسي . أصبح قيس مثال الحب الصوفي في قصص أدباء الفرس . واقترنت أخباره بالجنون الذي هو أعلى درجة يصل إليها الصوفي . باعتبار أن جنون المتصوفة هو جنون العقلاء المحبين الهائمين في الحب الحقيقي أو عشق الجمال الحقيقي الذي هو صفة أزلية لله تعالى . مما جعل الدارس لموضوع المجنون في الأدب الفارسي يقف على خصائص ينفرد بها في ذلك الأدب .

وعندما يقترب الدكتور غنيمي هلال من دراسة موضوع كليوباترا من خلال منهجه في الدراسة الأدبية المقارنة . نجده واعيا تمام

الوعى بالشخصية التاريخية حين تدخل نطاق التناول الأدبى : لتصبح قالب أفكار عامة اجتماعية وفلسفية . وتكتسب طابعا أسطوريا . فتتسع للتعبير عن فلسفات مختلفة . وتكون منفذاً لتيارات عالمية فنية وفكرية(*) . فليس خافيا أن شخصية كليوباترا قد لقيت حظا فريدا فى الأدب . اهتم بها الكتاب والشعراء منذ أقدم العصور وجعلوا منها مادة خصبة لأفكارهم وخيالهم ، فقد عاشت فى فترة تاريخية خطيرة وكان صراعها مع أكتافيوس ــ متعاونة مع أنطونيوس ــ نموذجاً لصراع حاسم . فكلا الفريقين لو انتصر لساد العالم.فهو فى الواقع صراع بين الشرق والغرب.وتلعب كليوباترا دورا كبيرا فى هذا الصراع بجمالها الذى أوقع فى حبها القائد الرومانى . لكن هذا الحب تمخض فى شخصية كليوبترا عن نتائج وطنية وعالمية خطيرة مما هيأ الشخصية ــ بمعانيها العاطفية وأبعادها التاريخية ــ للدخول فى مجال الأدب . فأصبحت كليوباترا رمزا للقوة وسحر الإغراء والخداع والإغراق فى الملذات والكبرياء وحب السيطرة والاعتداد بالنفس وبراعة الحيلة .

ويشير الدكتور غنيمى هلال إلى أن أول مسرحية فرنسية فى عصر النهضة كان موضوعها كليوباترا . ألفها الشاعر جودل (١٥٣٢ ــ ١٥٧٣) . وعنوانها «كليوباترا الأسيرة».بعده ألف الإنجليزى صمويل دانيل مسرحيته كليوباترا (١٥٩٤) وأصبحت شخصية كليوباترا عالمية فى مجال الأدب بعد أن تناولها شكسبير فى مسرحيته « أنطونيو وكليوباترا ».ومن أشهر من تناولوها بعد ذلك فى الأدب الإنجليزى جون دريدن فى مأساته : كل شىء فى سبيل الحب أو العالم المفقود . ثم برناردشو فى ملهاته قيصر وكليوباترا . والذى يتناول حبا فى صغرها ليوليوس قيصر . وهو الحب الذى انتصرت به على أخيها ــ بمناصرة يوليوس قيصر لها ــ فاستوت ملكة على عرش مصر .

ولا يفوت الدكتور غنيمى هلال أن يشير إلى أشهر المسرحيات الفرنسية التى تناولت موضوع كليوباترا . ومن بينها مسرحية موت كليوباترا التى كتبها لا شابل (١٦٨٠) ثم مسرحية كليوباترا التى ألفها مار مونتل (١٧٥٠) . ومسرحية ثالثة كتبها ألكسندر سوميه مثلت على مسرح الأوديون عام (١٨٢٤) . ثم مسرحية كليوباترا للسيدة جيرار دان.وهو يلاحظ أن أكثر من تناولوا هذه الشخصية فى تلك الآداب كانوا يرون فى كليوباترا صورة العقلية الشرقية . فى ميلها إلى لذة العيش ومتاعه . والانتصار بالخديعة لا بالجهد . وسلوك سبيل المكر والحيلة ، وأنهم كانوا يهاجمون فيها مصر القديمة والشرق معا ، حتى جاء شوقى ــ شاعر العصر الحديث ــ فأراد أن يرد عليهم بالدفاع عن كليوباترا فى مسرحيته (مصرع كليوباترا) . لا بوصفها ملكة بل بوصفها مصرية شرقية . تخلص لوطنها . وتؤثره على حبيبها . وتحيا وتموت لمجد مصر . وتأبى أن تسام الذل . وهو موقف يسميه غنيمى هلال بموقف الثائر المكسى[7] . الذى يحاول من خلاله الأديب أن يقاوم اثر أدب آخر فى أدب أمة أخرى[8] .

ولم تكن الدعوة التى أطلقها الدكتور محمد غنيمى هلال فى مستهل الخمسينيات(١٩٥٣)فى الطبعة الأولى من كتابه الرائد (الأدب المقارن) بعيدة عن دعوته إلى بناء النقد على أساس علمى موضوعى لا يقضى على ذاتية الناقد ويتحكم فى أصالته . ولكنه يدعم هذه الذاتية وهذه الأصالة فى الأدب ــ حتى يتم القضاء على الأدعياء فى هذين المجالين ــ[9] مجال إنتاج الأدب ونقده . وحتى يتسع الميدان للدعاة المؤمنين بالأدب ورسالته ، وبأننا يجب أن نعيش بجهودنا الصادقة الجادة لوطننا وللإنسانية مما يتطلب أن نحيا بفكرنا وأدبنا فى العصر الحديث غير متخلفين عنه ولا وانين . فكما أن الأدب هو التعبير الحر عن وعى الأمة فى آمالها الكبيرة ومثلها . من وراء التصوير الصادق لواقعها . فيما يشف عنه من إمكانات أو يوحى بها ، فإن النقد هو وعى الأدب الصادق الرشيد لدى الكتاب والنقاد على السواء . ومن هنا أصبحت غايته الأولى فى النقد وفى الدراسات المقارنة هى دعم الوعى النقدى بإقامته على أساس نظرى وعملى معا . عن إيمان بأنه لا غنى عن الجانب النظرى فى النقد بعد أن أصبح علمًا من علوم الدراسات الأدبية ، كما هو شأنه اليوم بين أصحاب الآداب الكبرى العالمية . فلا بد لمن يمارس هذا العلم من علوم الدراسة الأدبية ــ إلى جانب الإحاطة بنظرياته ومذاهبه وتاريخها ــ من التذوق والدربة والممارسة[10] . والوقوف على رصيد رحب من التجارب الأدبية فى مختلف الآداب . شأنه فى ذلك شأن كل علم من العلوم ذات الجانب النظرى والعملى معا . وللناقد الأصيل ــ بعد هذا الاطلاع وهذه الخبرة ــ أن يمزج بين الآراء والنظريات فى ممارسته للنقد . أو يفضل بعضها على بعض فى وجهته الخاصة . أو يتجاوزها جميعا ليخلق جديدا . ولكنه لن يبتكر شيئا ذا قيمـــــــة . ولن تتم له ملكة النقد مالم يحط بتراث الإنسانية فى هذا العلم . فليس من جديدٍ جدةً مطلقة فى تاريخ الفكر الإنسانى . ولا ابتكار دون الرجوع إلى التراث العالمى والقومى فى شتى موارده . القديم منه والحديث . وللناقد بعد ذلك حريته المدعّمة بالاطلاع والوعى الناضج . كى تبين أصالته فى الوحدة المخالفة التى لاجمود فيها ولاتحكم[11] .

وأصبحت هذه المقولة التى نادى بها الدكتور غنيمى هلال . وهى أنه (لاجديد جدة مطلقة دون رجوع إلى القديم فى شتى مصادره . مع تمثل له ووقوف على حقيقته) . أصبحت شعارا يتردد على ألسنة تلاميذه وأقلامهم . وهم يتابعون تقييمه الأصيل لتراث النقد العربى القديم فى ذاته وعلى أساس مصادره القديمة . ثم على أساس منزلته من النقد الحديث فى ضوء نظرياته ومذاهبه وأسسها الفلسفية والفنية . ويدركون من خلال هذه المتابعة ــ لجهوده النظرية والتطبيقية ــ أن نظريات النقد وقواعده العامة لاتخلق الفنان . ولكنها تتيح لمواهبه وعبقريته حرية وصحة واستقامة لا تتيسر بدونها . وللفنان أن يضيف إليها أو يتجاوزها إذا أبدع طريفا . وأضافه إلى التراث القومى أو العالمى . والناقد العبقرى كالأديب العبقرى . قد يضيف جديدا بما يدعو إليه من دعوة يوجه فيها الأدب وجهة جديدة ويشرح الحاجة الماسة إلى الاتجاه الجديد شرحا فنيا وعلميا . يفيد فيه مما اطلع عليه من التراث الأدبى وتراث النقد معا . فالأديب والناقد كلاهما صادر عن

عبقريته ، وكلاهما فى منطقة تشبه تلك التى تحدث عنها فرجيل فى الكوميديا الإلهية لدانتى حين قال له : «لقد وصلت إلى مكان لاتستطيع بتصاغى أن تتبين معالمه ، وقد سريت بك إلى حدودٍ على قواعد الفن والصنعة،ومن الآن .. ليس لك من هادٍ سوى حاستك الفنية وماتوحى به إليك من متعة ، لأنك تجاوزت حدود الطرق الوعرة ، طرق الصنعة والتعلم» .

هكذا يتكامل موقف الدكتور غنيمى هلال من النقد مع موقفه من الأدب المقارن والدراسة المقارنة . وموقفه من التراث العربى النقدى والبلاغى : قديمه وحديثه ، من خلال تلاقيه مع تيارات النقد العالمية القديمة والحديثة أو افتراقه عنها . تتكامل هذه المواقف لتشكل جميعا ملامح هذه الشخصية الرائدة – على مستوى البحث العلمى الأكاديمى – فى مجال الدراسات الأدبية المقارنة . فى مصر والعالم العربى . ولاشك أن كثيرا مما كان يتحمس له الدكتور غنيمى هلال ويدعو له فى نبرة عالية . قد أصبح من مسلمات اليوم . ولاشك أن ميدان الدراسات الأدبية المقارنة قد أصبح غنيا بالعديد من الاتجاهات والمدارس التى تختلف فى الرؤية والمنظور اختلافات أساسية مع فكر الدكتور غنيمى هلال الذى كان فى حينه تعبيرا عن المدرسة الفرنسية فى فهم الأدب المقارن من خلال سيطرة المفهوم التاريخى . وفكرة التأثير والتأثر . كما هو الحال الآن فى فكر المدرسة الأمريكية،لكن الذى دعا إليه الدكتور غنيمى هلال لأول مرة منذ ثلاثين عاما على وجه التحديد . وتوقف إسهامه وإضافته له منذ خمسة عشر عاما ، عندما ينظر إليه فى ضوء ظروفه وزمانه وإطار عصره – على مستوى الجامعات المصرية والحياة الأدبية والثقافية فى المجتمع – يعدّ إنجازا كبيرا غير مسبوق . وتحسن مجلة فصول صنعا بنشر هذه الدراسة للدكتور غنيمى هلال عن مجنون ليلى فى الأدب العربى القديم والأدب الفارسى والأدب العربى الحديث ، كنموذج لفكره وأسلوب تناوله للدراسة الأدبية المقارنة . وهى دراسة لم يسبق نشرها فى مجلة أو كتاب ، ولقد كانت برنامجا خاصا كتبه صاحبه وأذيع من إذاعة البرنامج الثانى . لذلك سيطرت عليه صورة البرنامج الخاص الإذاعى وليس البحث المعتاد . ولا شك فى أن نشرها ضمن هذا العدد الخاص عن الأدب المقارن هو خير تحية تقدم لهذا الرائد الكبير .

فاروق شوشة

الدكتور محمد غنيمى هلال :

حياته ومؤلفاته ومترجماته :

(أ) ولد فى قرية سلامنت مركز الإبراهيمية بالشرقية فى السابع عشر من مارس سنة ١٩١٦ .

تعلم فى الأزهر الشريف وبعد حصوله على الشهادة الثانوية فيه . التحق بمدرسة دار العلوم العليا (كلية دار العلوم الآن) وتخرج فيها سنة ١٩٤١ .

عمل بالتدريس لمدة سنتين ، ثم أوفدته الدولة إلى فرنسا عضواً فى أول بعثة علمية لدراسة الأدب المقارن سنة ١٩٤٣ ، واستمرت بعثته حوالى تسع سنوات حصل خلالها على الليسانس ودكتوراه الدولة فى الأدب المقارن من جامعة السوربون فى فبراير سنة ١٩٥٢،عمل فى كلية دار العلوم بجامعة القاهرة بعد عودته من البعثة أستاذاً للأدب المقارن والنقد الأدبى،ثم فى الجامعة السودانية وفى جامعة الأزهر بالإضافة إلى معهد الدراسات العربية بالقاهرة ، توفى فى السابع والعشرين من يوليو سنة ١٩٦٨ .

(ب) ١ –

L'influence de la Prose Arabe sur la Prose Persane aux V et VI Siècle de L' Higere, Paris 1952.

٢ –

Le Thème D'Hypatie dans La Littérature Française et Anglaise du XVIII Siècle et au XX Siècle, Paris 1952

٣ – الأدب المقارن .

٤ – الرومانتيكية .

٥ – الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية .

٦ – النقد الأدبى الحديث .

٧ – النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة .

٨ – فى النقد المسرحى .

٩ – دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر .

١٠ – المواقف الأدبية .

١١ – فى النقد التطبيقى والمقارن .

١٢ – قضايا معاصرة فى الأدب والنقد .

١٣ –

Les Etudes de Littérature Comparée dans la République Arabe Unié dans: Yearbook of Comparative and General literature, University of North Carolina. Studies in Comparative literature Number 25. 1959.

(حـ) ١ – ليلى والمجنون (الحب الصوفى) لعبد الرحمن الجامى – عن الفارسية .

٢ – ماالأدب ؟ (جان بول سارتر) – عن الفرنسية .

٣ – فولتير (لانسون) – عن الفرنسية .

٤ – بلياس وميليزاند (ماترلنك) – عن الفرنسية (مسرحية) .

٥ – مختارات من الشعر الفارسى – عن الفارسية .

٦ –رأس الآخرين – عن الفرنسية (مسرحية) .

٧ – عدو البشر (موليير) عن الفرنسية – (مسرحية) .

٧ – فشل استراتيجية القنبلة الذرية (ميكنييه) – عن الفرنسية .

هوامش

(١) الأدب المقارن مقدمة الطبقة الثالثة .

(٢) الأدب المقارن الطبعة الخامسة (دار الثقافة) ص ١٠ .

(٣) يقصد بالجنس الأدبي مايطلق عليه الفرنسيون genres littéraires والإنجليز literary genres

(٤) الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية (مقدمة الطبعة الأولى) .

(٥) النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة (دار نهضة مصر للطبع والنشر) ص ٨٤ .

(٦) Cléopâtre Captive

(٧) Influence a Rebours

(٨) الأدب المقارن (الطبعة الخامسة) ص ١٦ .

(٩) النقد الأدبي الحديث (مقدمة الطبعة الثالثة) . ص ١٠ .

(١٠) النقد الأدبي الحديث (الطبعة الثالثة) ص ٦ .

(١١) المرجع السابق ص ٧ .

مجنون ليلى
بين الأدب العربي والأدب الفارسي

محمد غنيمي هلال

تقديم :

في رحاب الصحراء العربية ، وتحت خيامها ، وفي ظلال كثبانها ، ومنعطفات أوديتها ، نما وترعرع حب الفروسية الأصيل ، بكل مانعرف له من خصائص ميزته عن غيره من أنواع الحب في الآداب العالمية . ولقد كانت البيئة العربية مهدا لحب الفروسية منذ الجاهلية ، إذ البادية ـ بما حوت من المناظر الرتيبة ـ دعت الشاعر العربي إلى التحدث عن الحب الذي ينشر على هذه الحياة المرح والسرور ، وهو حب أهل البادية الذي يملأ عليهم فراغ قلوبهم ، وفراغ الحياة من حولهم ، ويبعث فيهم من نبل الشعور ما به يحيّون ذكرى هذه العاطفة في النفس ، كما يبكون آثارها في أطلال ديار الحبيب .

وحياة البادية ـ بما كانت تدفع إليه من شظف وجهد ، وبما كانت تستلزمه من تعاون قَبَلي ـ ساعدت على تكوين أخلاق وتقاليد تمكنت من روح العربي ، وسرت في نفسه ، وهي أخلاق الفروسيّة وتقاليدها : من البطولة في الحرب ، وحماية الجار ، والوفاء بالوعد ؛ فالشاعر العربي ـ منذ جاهليته ـ فارس من قوم فرسان . والفارس ـ كعهدنا به في الآداب العالمية ـ يكتمل فيه جانب البأس والشدة في مواطن الهول ، بجانب الرقة والدماثة خضوعا لسلطان العاطفة . ولذا كان الشاعر العربي لايبكي في شعره أمام أخطر الأهوال ، ويتحاشى أن يمر بباله هذا البكاء خوفا من أن تضيع مكانته في قومه ، ولكنه يبكي في يسر وسهولة إرضاء لعاطفته ، كما هو مألوف في الأدب الجاهلي ، وهو يظهر أمام حبيبته بمظهر الخاضع الذليل لسلطان حبه ، وإن كان الفارس القوي الذي يحميها ، ويخاطر في سبيلها ، كما يقول امرؤ القيس :

أفاطم مهلا ، بعض هذا التدلل ... وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي
أغـرّك مني أن حـبك قـاتلي ... وأنك مهما تأمري القلب يفعل

ثم هو يجب أن يظهر أمام حبيبته فارسا قويا يحميها ، ويخاطر في سبيلها ، كما يقول امرؤ القيس أيضـا :

إذا أخذتها هزة الروع أمسكت ... بمنكب مقدام على الهول أروعا

وهذا أثر من آثار البيئة وما فرضته من سبل العيش ؛ فقد ساعدت على إيجاد العواطف الصادقة في علاقة المرأة بالرجل ، حتى لدى من كانوا ينشدون هذه العواطف للاستر واح والمتاع كامرىء القيس .

على أن عامل البيئة الطبيعية والقبلية لم يلبث أن تعاون مع عوامل أخرى كثيرة ، لخلق نوع جديد من الحب في حياة العربي ، يتجاوز كثيرا حب الفروسية الذي أشرنا إلى خصائصه ، وإن كان يتفق معه في صدق العاطفة ، ألا وهو الحب العذري ، وفيه يمتزج صدق العاطفة مع صدق العقيدة .

وبعد ظهور الإسلام نشأ نوع جديد من الحب ، اتضحت خصائصه فى عهد الأمويين ، ألا وهو الحب العذرى ، إذ تغير الوضع السياسى للجزيرة العربية فى ذلك العهد ، فانتقلت عاصمة الدولة الجديدة إلى دمشق ، وقوى النشاط الحزبى فى العراق ، وبعد الحجاز عن المشاركة ذات الأثر فى شئون الدولة ، وبخاصة بعد فشل ابن الزبير. وحينذاك انصرف الحجاز عن الخوض فى مسائل السياسة ، وآثر علماؤه البحث فى مسائل الدين واستنباط الأحكام ، واتجه شعراؤه اتجاهين مختلفين ؛ الأول : إغراق فى اللهو فى حياة مرحة غنية بما أفاء عليهم الإسلام من مغانم الفتوح . وخير من يمثل هؤلاء ، عمر بن أبى ربيعة وأضرابه ، وأكثرهم من سكان المدن ؛ والاتجاه الثانى كان إلى التعبير عن الغزل العف ، ويغلب على سكان بادية الحجاز ، لتمكن التقاليد العربية منهم ، وقوة سلطان المحافظة الخلقية فيهم ، والمحافظة تغلب دائما على سكان القرى والبوادى ، ويضعف سلطانها فى المدن ، وهذه ظاهرة عامة فى عصور المدنيّة جميعا .

لذلك نما الغزل العذرى فى أول نشأته فى بادية الحجاز ونجد ، وكان بمثابة رد فعل للغزل اللاّهى فى المدن ، فولع شعراء البادية بتصوير عاطفتهم فى ثوب جديد عفّ يرضى عنه الخلق ، ويوفّق بين مطالب الجسم والروح معا .

وفى هذه البيئة الطبيعية والسياسية والفكرية عاش قيس بن الملوّح أو مجنون بنى عامر . وهو يمثل أروع تمثيل وأكمله هذا النوع من الحب العذرى الذى كان ثمرة طبيعية للبيئة والعقيدة . وشعر قيس ــ كشعر أضرابه من الغزليين العذريين ــ يتجلى فيه إدراك جديد للحب متأثر أبلغ تأثر بالبيئة الإسلامية . فهؤلاء العذريون جميعا ــ ومنهم قيس ــ لايعتقدون أن الحب معصية ، مادام عفّا صادقا ؛ ولذلك يشهدون الله فى شعرهم على حبهم ، ويجعلون الضمير شفيعا للإبقاء على عاطفتهم ، إذا هجس ببالهم خاطر من سلوّ ، ويرجون اللقاء مع محبوبتهم أمام الله ، لأنهم سيجدون فى عدله ملاذا لهم من ظلم الناس ، ويرون أنهم فى صراعهم الدائب فى ميدان الحب ، فى جهاد نفسى لايقل خطرا وثوابا عند الله عن الجهاد فى الحرب ، ويعتقدون أنهم ضحايا قدر لا سبيل إلى الإفلات منه ، وأنهم يمتثلون رجاء المثوبة ، ثم إن الحب فى إدراكهم له صفة الخلود ، فهو باق بعد الموت ، وإلى يوم الحشر ، ويصاحب المحبين فى الدار الآخرة ، ولذا يتمنون الحشر لأنه السبيل للقاء من أحبوا . وكثيرا مايصفون بخل الحبيبة ، ويرضون منها بالقليل أو بما دون القليل ، وقد عفّوا فى حبهم ، وتساموا عن الولوع بالملذات الجسديّة ، وفى هذا كله يتجلى الإدراك الجديد لحب ذى طابع دينى واضح ، كان وليد عصرهم ووليد عقيدتهم .

لهذا نرى أن وجود مثل قيس بن الملوّح أو مجنون ليلى ليس بدعا فى هذه البيئة ، ولانجد فيما قال المشككون من الرواة دليلا يقطع بعدم وجوده ، وإن كانت بعض أخباره يظهر فيها التمحل والاختراع ، أو المبالغة والإسراف ، وقد كانت موضع الريبة من المؤرخين منذ القديم . ومتى كانت المبالغة فى الأخبار دليلا على عدم وجود صاحبها ؟ ! فمن المسلم به أن من نبغ فى أمر أو شذّ فيه يحاط بهالة من الأساطير فى حياته أو بعد موته ، وما وصل إلينا من أخبار المجنون سبيله الرواية ، ومن الرواية مايخطىء ويصيب ، ولم يكن الخطأ فى بعضها ليتخذ ذريعة لنفيها جميعا ، وإلا تعرضت أكثر شخصيات العظماء التاريخية للشك فيها . وإذا كان الأمر كذلك فى التاريخ بعامة ، فما بالكم بشعراء البادية فى ذلك العهد البعيد ؟ وبخاصة بشاعر كالمجنون ، شذّ فى نوع من الحب طغى على نواحى نشاطه الأخرى جميعا ، حتى صار مثلا للعشق الصادق الذى صرع صاحبه ، وكان بذلك موضع أحاديث معاصريه ومن أتى بعدهم فهو على شذوذه طبيعى فى عصره وبيئته ، إذا استثنينا مادخل فى أخباره من مبالغات أو أوصاف ، ومنها ماهو ذو صبغة صوفية أو فلسفية دسّها عليه الرواة استجابة لحاجات عصورهم الفكرية ، كما سيتضح من حديثنا عن تطور شخصية المجنون وانتقاله إلى الأدب الفارسى ، ثم صورته فى مسرحية شوقى فى عصرنا الحديث .

هذا إلى أننا من وجهة النظر التاريخية المحض نجد كثيرا ممن لهم شأن من الرواة قد ردّوه وصححوا وجوده ، ومن هؤلاء الرواة : الزبير بن بكار ، ومصعب بن عبد الله الزبيرى ، واسحق بن إبراهيم الموصلى ، وأبو عمرو الشيبانى ، والمدائنى على بن محمد ، وكلهم ممن انتهت حياتهم حوالى منتصف القرن الثالث للهجرة . وقد نسبوا هم جميع شعره إلى أبى بكر الوالبى ، وكان من الرواة فى أواخر القرن الثانى للهجرة .

ويؤخذ من الروايات المختلفة ، ومن تتبع تاريخ رجال السند فى هذه الروايات ، أن المجنون عاش فى عصر الدولة الأموية ، وأنه قد مات حوالى عام ٧٠ من الهجرة .

مجنون ليلى فى الأدب العربى القديم :

وكانت أخبار قيس بن الملوّح أو مجنون بنى عامر غير مرتبة ولامنظمة فى كتب الأدب القديمة ، إذ كانوا يتناولون شخصيته تاريخيا ، ويذكرون الروايات المختلفة عن حياته وفى تفاصيلها . وسنحاول أن نوجد نوعا من النظام فى عرض أخباره المهمّة ، لنرسم بها ملامح شخصيته العامة كما تتراءى من وراء هذه الروايات العربية المختلفة :

فهو قيس بن الملوّح من بنى عامر بن صعصعة ، وليلى التى أحبها هى ليلى بنت مهدى بن سعد بن كعب بن ربيعة ، نشأ كلاهما فى بيت ذى ثراء وفير وخير كثير .

ومنذ أول عهد قيس بالحب فى مقتبل شبابه ، نعرف فيه الفتى الغيور الفارس ، المعتد بذات نفسه ، ينشد حبا صادقا خالصا له ، ويريد ممن يهيم بها أن تبادله إخلاصا بإخلاص .

ففى رواية صاحب الأغانى : نرى المجنون وقد أقبل ذات يوم على ناقة له كريمة ، وعليه حلتان من حلل الملوك ، فمرّ بامرأة من قومه يقال لها كريمة ، وعندها جماعة نسوة يتحدثن فيهن ليلى ، فأعجبهن جماله وكماله ، فدعونه إلى النزول والحديث ، فنزل وجعل يحدثهن

ولمر عبدا له فعقر لهن ناقته ... فبينا هو كذلك إذ طلع عليهم فتى عليه بردة من برد الأعراب يقال له منازل ... فلما رأينه أقبلن عليه وتركن المجنون ، فغضب وخرج من عندهن وهو يقول :

أأعقر من جرا كريمة ناقتى
ووصلى مفروش لوصل منازل
إذا جاء قعقعن الحلى ولم أكن
إذا جئت أرضى صوت تلك الخلاخل
ولم تغن عنى بردتى وتجملى
وقومى ونسل من كرام أفاضل
متى ماانتضلنا بالسهام نضلته
وإن نرم رشقا عندها فهو ناضلى
وإنى من إعراضها متألم
قليل العزا ، والصدّ لاشك قاتلى

فلما أصبح لبس حلة وركب ناقة له أخرى ، ومضى متعرضا لهن فألفى ليلى ، وقد علق حبه بقلبها وهويته . وهنا واتاه الحب الذى كان يتطلع إليه ، حب قوى جارف كما يصفه هو :

نهارى نهار الناس حتى إذا بدا
لى الليل هزتنى إليك المضاجع
أقضّى نهارى بالحديث وبالمنى
ويجمعنى والليل بالهم جامع
لقد ثبتت فى القلب منك محبة
كما ثبتت فى الراحتين الأصابع
أتطمع من ليلى بوصل وإنما
تضرب أعناق الرجال المطامع

وهذا هو طابع الحب الذى كرس له جهده ، لايعدل به سواه .

وغلب قيسا شعوره الفنى فعبر شعرا عن حبه وهيامه بليلى . ومن العادات الجاهلية التى لم يكن قد قضى عليها الإسلام أن يحرّم على من يشبب بفتاة الزواج بها ، لأن التشبيب مظنة صلة بها قبل الزواج ، ومبعث ريبة فى أن الزواج لم يتم بينهما إلا سترا للعار . وقد شبب قيس بليلى فى ليلة الغيل ، وهو اسم واد لبنى سعدة . وكانت ليلى تجد عليه لذلك أعظم موجدة .

وتشبيب قيس بليلى فى الغيل كان سبب ماحل به من كارثة ، إذ تقدم لخطبتها من أبيها ، فرفض أبوها ، تمسكا بالتقاليد العربية كما يتجلى فى هذه الصورة البدوية التى نعرضها الآن :

« اجتمع أبو المجنون وأمه ورجال عشيرته حول والد ليلى ، وقالوا له :

ناشدناك الله والرحم ، إن هذا الرجل لهالك .

وقبل ذلك هو فى أقبح من الهلاك بذهاب عقله .

وإنك فاجع به أباه وأهله

فناشدناك الله والرحم أن تزوجها .

فو الله ماهى أشرف منه ، ولا لك مثل مال أبيه !

وقد حكّمك فى المهر ، وإن شئت أن يخلع نفسه إليك من ماله فعل »

(يجيب والد ليلى على هذه الأصوات) :

قسما بالله ، وبالطلاق من أمها لاأزوجه إياها أبدا .. أ أفضح نفسى وعشيرتى ، وآتى مالم يأته أحد من العرب ، وأسم ابنتى بميسم فضيحة ؟ !

ينصرفون عنه ليخبروا قيسا بنتيجة مسعاهم ، وكان على انتظار لهم . وحين يخبرونه يتألم ، ثم ينشد يدعو على والد ليلى :

ألا أيها الشيخ الذى مابنا يرضى
شقيت ولاأدركت من عيشك الخفضا
شقيت كما أشقيتنى وتركتنى
أهيم مع الهلاّك لاأطعم الغمضا
كأن فؤادى فى مخالب طائر
إذا ذكرت ليلى يشد به قبضا
كأن فجاج الأرض حلقة خاتم
على ، فما تزداد طولا ولاعرضا

ولكن قيسا فى هذه المرحلة من حياته لم ييأس اليأس كله ، فقد بقى لديه باب الأمل مفتوحا مادامت ليلى لم تتزوج . وقد توسط له لدى أبيها أمير الصدقات لمروان بن الحكم واسمه عمر بن عبد الرحمن ابن عوف ، وقد فشلت وساطته ووساطة أمير الصدقات من بعده ، نوفل بن مساحق ..

وأخطر حدث فى حياة قيس العاطفية هو زواج ليلى من غيره ، فقد فتح عليه هذا الزواج باباً لليأس لاقبل له به ، وأفقده أعزّ آماله فقداً لا أمل له فى تلافيه ، فهذا الزواج هو نقطة التحول فى حياة قيس نحو مصيره الأخير ، ومن أشعاره نرى أنه عبّر عن صدى الأحداث النفسية الدقيقة التى تعرض لمثله فى حالته ، وفيها نرى جوانب نفسية حية متكاملة هى أثر طبيعى للحرمان المطلق ، وأثر من آثار شعوره المشبوب ولاشعوره المكبوت فى وقت معا .

٣

ويمضى قيس بقية حياته فى ظل اليأس ، يحب العزلة ، وينفر من الناس ، ويستغرق فى تفكيره ، ويظل وفيا لعاطفته التى لايبليها الدهر ، وإنما يبليه بها ، ولكنه يأس العبقرى الفنان ، الذى حاول أن يتمثل عاطفته فى فنه ، ويتسامى بها إلى مشاعر وأحاسيس نبيلة ، ويصورها فى مناظر الجمال فى الطبيعة وفى الصحراء . فقد وقع من يأسه وحرمانه فى شبه حصار نفسى يشرف به فى كل حين على

الهلاك . ولكنه حاول أن يخرج من هذا الحصار فى فنه . فهو يحول آماله الحبيسة الخبيئة فى لاشعوره - كما يقول فرويد - إلى آيات فن خالدة . وكان يجد فى ذلك روحا يدل على صدق هذه الشخصية فى تجاربها متى نظرنا إليها فى ضوء التحليل اللاشعورى الحديث من ناحية تمثيل الفنان لتجاربه متى وقع فى شرك اليأس . فيحول رغباته المحرومة وآماله الذابلة إلى صور خلود وإبداع ، ويجد فى ذلك راحة له وتطهيرا . وهذه النظرية النفسية الحديثة التى لاسبيل الآن إلى تفصيلها . قد اهتدى قيس إلى شىء منها بصدق عاطفته وعميق تجربته حين قال :

فإن تمنعوا ليلى وتحموا ديارها
علىّ ، فلن تحموا علىّ القوافيا
فما أشرف الأيفاع إلا صبابة
ولا أنشد الأشعار إلا تداويا

ونسوق هنا بعض مناظر تكشف عن جوانب نفسه الصادقة فى هذه الفترة اليائسة من حياته . على حسب أخباره وأشعاره :

يجتمع بجماعة نساء تقول له إحداهن :

- أى شىء رأيته أحب إليك ؟ (يجيب قيس) :
- ليـــــلى . (تقول أخرى) :
- دع ليلى فقد عرفنا مالها عندك . (يجيب قيس) :
- والله ماأعجبنى شىء قط . فذكرت ليلى إلا سقط من عينى . وأذهب ذكرها بشاشته عندى . غير أنى رأيت ظبيا مرة فتأملته . وذكرت ليلى . فجعل يزداد فى عينى حسنا .

(تقول إحداهن) :

- وهذا هو السر فى فكك الظباء من إسارها . وولوعك بالنظر إليها (أخرى) :
- صف لنا حالك . حين تحل الظبية من شراكها . لنتأمل محاسنها ؟

وينشد قيس :

أيا شبه ليلى لاتراعى . فإننى
لك اليوم من وحشيّة لصديق
وياشبه ليلى أقصرى الخطو . إننى
بقربك إن ساعفتنى لخليق
وياشبه ليلى لو تلبثت ساعة
لعل فؤادى من جواه يفيق
وياشبه ليلى لن تزالى بروضة
عليك سحاب دائم وبروق
تفر وقد أطلقتها من عقالها
فأنت لليلى - لو علمت - طليق
فعيناك عيناها وجيدك جيدها
ولكن عظم الساق منك دقيق

تكاد بلاد الله ياأم مالك
بما رحبت يوما على تضيق

ويستمر قيس :

- وقد رأيت ظبيا مرة . وأخذت أتأمله متذكرا به ليلى . وإذا ذئب يعارضه ، فتبعته حتى خفيا عنى ، فوجدت الذئب قد صرعه وأكل بعضه . فرميته بسهم فما أخطأت مقتله . وبقرت بطنه . فأخرجت ماأكل منه ، ثم جمعته إلى بقية شلوه ودفنته . وأحرقت الذئب .

- وكيف كان شعورك حين ذاك ؟

أبى الله ان تبقى لحىّ بشاشة
فصبرا على ماساقه الله لى صبرا
رأيت غزالا يرتعى وسط روضة
فقلت أرى ليلى تراءت لنا ظهرا
فياظبى كُلْ رغدا هنيئا ولاتخف
فإنك لى جار ولاترهب الدهرا
وعندى لكم حصن حصين وصارم
حسام إذا أعملته أحسن الهبرا
فما راعنى إلا وذئب قد انتحى
فأعلق فى أحشائه الناب والظفرا
ففوقت سهمى فى كتوم غمزتها
فخالط سهمى مهجة الذئب والنحرا
فأذهب غيظى قتله وشفى جوى
بنفسى . إن الحر قد يدرك الوترا

والمتأمل فى قصة الذئب والظبى السابقة يستشف آية صدق عميق على تجربة قيس هذه ، فقد نقل قيس مأساته هو وصورها فى هذا المشهد الصحراوى : صراع بين ذئب عادٍ وظبى جميل . مع انتصاره هو للظبى ، وانتقامه من الذئب . وقد وضع هذه التجربة فى إطار من ذات نفسه ، كما يتضح من مطلع القصيدة وآخرها . وهنا نلمح ماوراء هذه التجربة من دلالة نفسية عميقة . فليس الظبى سوى ليلى التى يخاطبها قيس فى هذا الشعر مخاطبة الفارس لحبيبته يريد أن ينعم بجوارها ويحميها من كل عاد . وليس الذئب سوى (ورْد) غريمه الذى اختطف منه ليلاه ، وهو ينتقم من ورد لاشعوريا بقتل الذئب وإحراقه وشفاء وتره منه ، ويحترم أشلاء الظبى ويدفنها ، لأن وراءها معانى لاشعورية تتصل أوثق اتصال بعاطفته وفشله فيها . وهذا مثال من أروع الأمثلة فى الأدب العربى على تمثيل التجربة . والتسامى بها فنيا ، والتنفيس عنها إرضاء للاشعور .

وقد ظهر مما عرضنا لقيس من شعر - فى حدود مايتسع له الوقت - كيف تسامى قيس بعاطفته ، وكيف أصبحت ليلى عنده فوق القيم ، وصار كل مافى الحياة يذكره بها . ولكن هذا التسامى

يبلغ اقصى مايتصور من محب عذرى فى أمرين آخرين نضيفهما إلى ماسبق : هو أن الحب أصبح عند قيس غاية فى ذاته . يجد قيس فى التفانى فيه لذة مروعة تجتذبه إليها كما يستسلم المرء إلى الانحدار فى هوة عميقة ليس وراءها غاية سوى العدم . فكان يحتقر صنوف الحب التى لاتحيا إلا على امل وصال جسدى مهما يكن ، فالحب عنده مقصود لذات الحب . ولذا كان يخلط خطراته فيه بالعبادة . ولايرى فى ذلك معصية . وهذا هو الأمر الثانى الذى أردنا أن ننبه إليه ، ويعبر قيس عن ذلك فى شعره حين يقول :

أصلى فما أدرى إذا ماذكرتها
اثنتين صليت الضحى ام ثمانيا
أرانى إذا صليت يمّمت نحوها
بوجهى . وإن كان المصلى ورائيا
ومابى إشراك . ولكن حبها
كعود الشجا اعيا الطبيب المداويا
فلم ار مثلينا خليلى صبابة
اشد على رغم الأعادى تصافيا
خليلين لانرجو اللقاء ولانرى
خليلين إلا يرجوان التلاقيا
وإنى لأستحييك ان تعرض المنى
بوصلك أو ان تعرضى فى المنى ليا

فانتيم وانونه . وخلطها بالعبادة . والحب لذات الحب . صفات لم يدان قيسا فيها عذرى آخر من العذريين . وهذا من الخصائص التى قربت شخصية قيس بن الملوح العذرى من الشخصيات الصوفية . وجعلته محببا للصوفيين يضربون به المثل فى مجالسهم . ويشيدون به فى أحاديثهم . ولانشك أن الصوفية أدخلوا كثيرا من صفات الصوفيين على أخبار المجنون . فمن ذلك مايذكرونه فى أخباره من كثرة الإغماء . والإغماء عند الصوفية نوع من العبادة ، لأنه استغراق من الصوفى فى شعوره المقدس بعظمة الله . ثم إن رقة العاطفة ورهف الشعور من صفات الصوفيين دائما . ومن ذلك أيضا أنهم أسندوا إلى المجنون اعتزال الخلق اعتزالا تاما على نحو مايفعلون ويريدون ، ثم هم يذكرون أنه ألف الوحوش وألفته . وأنه حرّم على نفسه أكل اللحوم واقتنع من الطعام بما تنبت البرية ، وأخيرا كان الصوفية هم الذين أسندوا إلى قيس صفة الجنون . والجنون صفة مدح عند الصوفية ، وكثيرا ماتحدثوا من أجل ذلك عن عقلاء المجانين ، ويروون عن الأصمعى أنه روى أشعارا لمجانين كثيرين ، فاستزاده من يسمع منه فقال له : «حسبك ، فو الله إن فى واحد من هؤلاء لمن يوزن بعقلائكم اليوم » . فهذا يدل على أنه يريد عقلاء المجانين . ويرى الصوفية أن الجنون ـ بمعناه عندهم ـ أعلى مرتبة للكمال يصل إليها الصوفى . ومعنى الجنون عندهم هو طغيان الشعور على العقل بسبب قوة العاطفة فى القلب ، وذلك أنهم يعتمدون فى التقرب إلى الله على القلب لا على العقل ، وتعتريهم هذه الحال نتيجة للمحبة الحقيقية وهى المحبة الإلهية ، وهى أثر من آثار الوجد الصوفى . والجنون بهذا المعنى مرادف للوله ، ويعرفونه بأنه «وضعك مرآة القلب أمام جمال الحبيب . لتصير ثملا بخمر الجمال ، ويعتريك لذلك سقم المرضى» وعاقبة هذا الجنون شبوب العاطفة فى الله للفناء فى الله . وتاريخ كلمة الجنون فى فلسفة التصوف الإسلامى يناظر تاريخ Enthousiasme فى الفلسفة العاطفية الغربية . وأصلها اللاتينى Enthusiasmos أى فى الله،أى الفناء فى الله . ولهذا روى عن الجنيد والشبلى وابن عربى أن المجنون كان وليا من أولياء الله .

وبهذه الأوصاف وجد قيس سبيله إلى الأدب الإسلامى كله ، وأصبح شخصية أدبية لا تاريخية . ومعنى أنه دخل الأدب شخصية أدبية أنه صار نموذجا إنسانيا عالميا . وقالبا عاما فلسفيا ، وحاملا لقضايا وتيارات فكرية لا يعبأ فيها كثيرا بدقائق شخصيته التاريخية . وشأنه فى ذلك شأن غيره من الشخصيات التاريخية أو الدينية أو الأسطورية التى دخلت الأدب . فتعددت دلالاتها . وصارت قالبا مرنا فى يد كبار كتاب الغرب مثل شخصيات هيباتيا وجوليان رمز الصراع بين الفلسفة والدين . وقابيل وفاوست ودون جوان رموز التمرد الميتافيزيقى والاجتماعى . ومثل هيلين رمز الجمال الإنسانى . وكانت عند جوته والرومانتيكيين رمز الوصول إلى الحقيقة العليا عن طريق العاطفة على نحو ما كان قيس وليلى فى الأدب الفارسى .

٤

٢ ـ قيس وليلى فى الأدب الفارسى :

ولا شك أن قيسا قد غير لغته ووطنه حين انتقل إلى الأدب الفارسى . فلا غرابة فى أن تتغير آراؤه وبعض معالم شخصيته . فهو عند شعراء الفرس جميعا صوفى فيلسوف . ممثل لأعظم واخطر القضايا الفلسفية الروحية . ولابد من أن نوجز القول كل الإيجاز فى الأسس الفلسفية لهذه القضايا الصوفية التى كان قيس ممثلا ورمزا لها .

فقيس فى الأدب الفارسى يصل إلى الله عن طريق العاطفة لا العقل . وهذه قضية عامة من قضايا الصوفية . إذ العقل عندهم قاصر عن إدراك الحقائق الكبرى . وهذه الحقائق يهتدى إليها الإنسان بما أودع الله فيه من عاطفة أو شعور صادق يتجلّى أعظم ما يتجلّى فى الحب .

والحب عند الصوفية نوعان : حب صورى أو مجازى ، وهو حب كل صور الحسان فى الطبيعة من أزهار وأشجار ونجوم ، ومن صور الناس والفتيات الحسان . . . والقاصر النظر هو من يقف عند الجمال الظاهرى للأشياء والناس ، وما أشبهه بالطفل الذى يهيم باللعب والدمى . ولكن ذا الفكر والبصيرة ـ وهو الصوفى ـ ينفذ من مظاهر هذا الجمال الإنسانى أو الطبيعى إلى معانيه الروحية . وكل جميل فى الطبيعة له معنى يشبه المعنى الذى يستتر وراء الجمل والعبارات الحكيمة التى لا يستطيع أن يفهمها كل الناس . ولذا

كانت الطبيعة – على حد تعبير افلوطين – لغة عجيبة لمن يستطيع قراءتها . ويرتقى المفكر فى معانى صور الجمال حتى يصل إلى الصور الروحانية ، لأنها ألذ وأشهى وأكثر تأثيرا . ولذلك كان حسن المسموعات أشد تأثيرا فى قلوب أهل الذوق من حسن المحسات الأخر ، لقرب صورة النغمة من الصور الروحانية .

ويرتقى الإنسان من الهيام بالجمال أيا كان مظهره إلى هذه المعانى الروحانية ، ولكن كثيرا ما يقع المرء فى الفتنة إذا وقف عند ظاهر هذا الجمال ، فينزلق إلى الشر ، ولا يسلم من هذه الفتنة إلا من زكت نفوسهم وطهرت قلوبهم وما أقلهم ، وهؤلاء يتنقلون من الحب الإنسانى للجمال إلى الحب الحقيقى أو حب الله . ولذلك يسمى الصوفية الحب الإنسانى بالحب المجازىّ لأنه مجاز وقنطرة لدى ذوى البصيرة . وجمال الكون جمال صورى ، يهتدى به ذوو الفكر إلى الجمال الحقيقى وهو جمال الله ، والجمال الحقيقى صفة أزلية لله تعالى ، مشاهدة فى ذاته مشاهدة علمية ، يشاهد المشاهد فى صنعه مشاهدة عينية . وإنما خلق الله الكون لأنه جميل ، وجعل الجمال وسيلة للاهتداء إليه عن طريق السمو الروحى بمعرفة معنى الجمال الروحى .

ويهتدى المرء إلى الجمال الحقيقى بوساطة الحب الإنسانى وشبوب العاطفة فيه ، على شرط أن يكون المحب والمحبوب معا جميلى الروح ، وإلا تعذر هذا الاهتداء . وجمال الروح هو الأساس فى الاهتداء سواء وجد معه جمال الجسم أم لم يوجد . وهذه الأفكار كلها تأثر فيها صوفية المسلمين بما نص عليه أفلاطون من فلسفته فى الحب وبخاصة فى «المأدبة» أو Symposuim ، وكذا تأثروا بما أخذه عنه أفلوطين فى لإنيادة . ولهذا ينص الصوفية على أن الوصول إلى الله عن طريق المحبة الإنسانية يكون من طريقين : إما حب فتاة جميلة طاهرة عفة لأنها جميلة الجسم والروح ، وإما الوصول إلى الله عن طريق حب شيخ الطريقة الهرم الأشيب ، لأنه جميل الروح كذلك .

يقول جامى فى قصة «ليلى والمجنون» :

«فيا حبذا من غسل ضميره من كل الأوشاب بحب جميلة مرحة ، وربط قلبه بمليحة ذات دلال ، خبيرة بمجالس الأنس ، أذيالها طاهرة من الأغبار ، لا كأذيال الورد الممزقة بالأشواك . وخير منه الذى يرتبط بمرشد خبير بالسلوك (يقصد شيخ الطريقة) يخجل الورد بوضاءة الوجه ، ويحسده الياسمين لبياض شيبه ، جماله مرآة الأرواح ، وكلامه مفتاح الفتوح . وإذا دعاك داعى العشق من هذين المقامين ، أوصلك محمله إلى الحقيقة ، هذه هى وردة الصحراء الوسيعة ، وزهرة بحر المجاز . ومن لانصيب له من العشق فى حديقة الدنيا هذه ، فهو غافل عن حريم القربى ، ولم يستنشق نسيم الإنسانية» .

وهكذا سار قيس فى حبه الإنسانى ثم الصوفى لدى شعراء الفرس . فكانت ليلى طريقه إلى الله . وقد اجتاز فى هذا الطريق مايجب أن يجتازه كل محب صوفى : ويمكن أن نجمل المراحل التى عبرها فى ثلاث :

المرحلة الأولى نطلق عليها **مرحلة الأثرة** ، وهى التى كان يطلب فيها الحب إرضاء لذاته وعاطفته حتى صادفه حين أحب ليلى .

والمرحلة الثانية **مرحلة الإيثار** ، وهى أن ذلك الحب عف صادق ، وعند الصوفية أن كل حب إنسانى عف بطبعه ، وإلا لم يكن إنسانيا وصار حيوانيا . ومادام عفا فإنه يؤدى إلى إيثار المحب للحبيب على نفسه ، وهذا مافعل قيس ، حتى كانت عاطفته فى ذاتها أغلى عليه من كل غاية وكل متعة ، فكان محبا لذات الحب .

والمرحلة الثالثة **مرحلة الفناء** ، وهى خاصة الصوفى ، وقلما يهتدى إليها الإنسان ، وهى تحتاج لجهاد طويل ومثابرة وفكر وزهد ونفاذ بصيرة ، وفيها يسائل المحب نفسه على نحو ماشرح أفلوطين ، فيقول :

«إذا كنت أشعر بمتعة روحية لاحد لها بالتأمل فى جمال الحبيب ، مع أن هذا الجمال له نظائر كثيرة ، وتشوبه عيوب كثيرة ، وهو بعد ذلك جمال فان لايدوم ، فما بالك بالجمال الذى لانظير له ، المنزه عن كل نقص ، الجمال الخالد» .

أو على حد تعبير أفلاطون فى المأدبة :

«الجمال الخالد الأزلى الأبدى ، المنزه عن النقص ولاحد لكماله ، الجمال الذى لا وجه له ولايد له ، ولايتراءى فى شكل ما من الأشكال ، جمال واجب الوجود لذاته ، السرمدى فى ذاته الذى يستمد من جماله كل جمال فى الخليقة .... وماظنك بمن يتأمل فى جمال نقى خالص لاشوب فيه ، لاكذلك الجمال المدنس بالأجساد والقوالب الإنسانية وكل ماهو وضيع فان ، إنه ينجذب إلى ذلك الجمال المطلق ويفنى فيه» .

فهذا التنظير لايستلزم تشبيها عند أكثر صوفية المسلمين ، وكما هو رأى أفلاطون وأفلوطين .

وقد عالج شخصية قيس كثير من شعراء الفرس أولهم نظامى ، ثم سعدى الشيرازى، ثم خسرو دهلوى ، ثم عبد الرحمن جامى ، ثم هاتفى ، ثم مكتبى ومن سواهم . وشخصيته فى هذه الأشعار كلها تشترك فى الملامح العامة الفلسفية السابقة ، وفى الآراء الاجتماعية الصوفية . وسنعتمد هنا فى تقديم قيس على كثير من أشعار جامى ، وهو فى رأينا خير من عالج قصته فى أدب الفرس ، ومنذ ميلاد الحب بين قيس وليلى فى قصة جامى كان حباً عارما جارفا ، ولكنه إنسانى عف ، وهذا منظر من المناظر الكثيرة التى تشهد بسمت هذا الحب منذ ميلاده ، يقول جامى :

«حينما أسفر الصبح عن أنفاس كأنفاس عيسى ، ونشر علم غلالته الصفراء ، وحملت أنفاسه مسكا خالصا بثته فى الأشجار الخضر والزهور اليافعة ، وبسط رايته المزركشة ... حينذاك تخلص قيس من فم تنين الليل ، وأمسك عن إرسال الآهات والزفرات ، وصاح للرحيل بناقته الأليفة الأسفار ، وسلك سبيله دون تفكير واع ، ... وقبل أن يبصر دارها أخذ يناجى خيمتها بهذه الأشعار :

– ياقبة النور ومطلع الشمس ! فى ظلك مخدرة ، ليلى نور عينى أنت لها دونى حجاب ، إن عيونى رطبة بالدمع كأردانك حين

يبللها المطر ، فترحمي لبكائي ونحيبي ، واحسري حجابك عن طلعة حبيبي . أنا منك ـ أيتها الخيمة ـ كأحد أوتادك ، لا يحملني عن الانصراف عنك أن يصيب رأسي حجر ، وأنا كأحد أطنابك ، مهما حاولوا طيبيّ وليبيّ فلن أبرح مكاني منك ، وكأحد عمدك دائم المقام لا أريم ، قلبي ينوء بحمله بدون الحبيب ، فحطي عنه هذا العبء . وياستار بابها ، لماذا تحاول جاهدا محاربتي ؟ ولماذا تستر عني محيا حبيبتي ؟ وإذا كان جورك يمزق مني الحبيب جفاء ، فإن يدي متعلقتان بأذيال الوفاء لك . لقد أمضيت ليلة أمس محترق الفؤاد باكيا ، فيا ويلتي لو مر يومي مثل البارحة . أنا كما تدرى محترق الكبد عطشا ، وليلى ماء حياتي ، فأتح لي أن تجود ليلى على شفتي بقطرة تطفيء نار ظمئي ، هأنذا من حبها في نار ، وهي في نشوة الطرب ، رضية الفؤاد هنيئة القلب ..

وعلى الرغم من أن قيسا لم يرفع صوته بهذا القول ، فقد سمعت ليلى نجواه تلك من خيمتها ، فشبت في صدرها ناره ، واتجهت إلى الباب حيث وجهة زمامه ، فرأت قيساً فوق ناقته كأنه صبح أشرق لوجهها ، ونثرت جواهر القول من ياقوت شفاهها ، وجادت بشهد الحديث من خلية فمها وقالت :

ـ أيهذا المتغني غراما بمحياى ، وفي قلبك لى حرقة الشوق ، قد احتل الألم قلبك ، واتخذ من صدرك منزلا ، أو تساورك الظنون أن طائر هذا الألم قد عشش بقلبك وحدك ؟ ألا فليبق بستان عيشك ضاحك الجنبات ، إن بقلبي أضعاف ماتعاني من ويلات ، ولكني لست مثلك في أن يباح لي حديث ، أو أنقل نحوك قدم المسير . لما تستطيع أن تبوح به من أسرار لا أملك أنا سوى دفنه في سرائري . فللعاشق أن يدق طبول عشقه ، وأن يمزق من آلامه الثياب ، ولكن على محبوبته أن تبقى مؤتزرة بلباس الحياء . وللعاشق أن يجلو بشكواه عن أسى قلبه ، وعلى من هام بها أن تحفظ السر حبيسا في الفؤاد ... وقد تصل آهات ألمه إلى أبعد نجم في السماء ، ولا تلقى من الحبيب جوابا ، وتظل هي منطوية تتعلل بأمل الوصال . ولكن من يوقع على قيثارة العشق ، عاشقا كان أو معشوقا ، يرسل من توقيعه نفس الألحان ، إذ كلاهما يشكو بلحن واحد من الفراق ، والعيش على ذكرى الحبيب ودعائه » .

وقيس في حبه هذا ذى الطابع العذرى يظل يتأمل في جاله تأمل الصوفى ، فيرى أن الجمال الجسدى ليس أهلا للهيام كله ، وأنه إنما يهيم من ليلى بجمال روحها ، وأنه لا يقصد إلى حوزتها للزواج كما يفهمه الناس ، لأنه يزهد في مثل هذا الزواج ، وإنما يريد أن يتأمل في جمالها الصوفى . وفي هذا تبدو بوادر تصوفه في القصة ، على حسب مانعرضه الآن في هذا الحوار بينه وبين والده ، وفي هذا الحوار يردّد قيس آراء الصوفية المقتبسة من أفلاطون وأفلوطين على حسب ماسبق أن أشرنا إليها ، يقول الجامى :

«حين علم والده المسكين بخبره ، لوى عنانه نحوه في سرعة الريح . واحتضنه إليه ، يغلى قلبه بحبه الأبوى ، وقال له :

ـ ياروح والدك ، على أية حال أنت ؟ ولم ألقيت بنفسك في الوبال ؟ خبِّرتُ أن قد سلبت عذراء من إحدى القبائل قلبك ، وأنا معك على وفاق في أنك في طريق طالما سلكه غيرك ، إذ العشق إحساس نبيل ، ولكن ليس كل إنسان أهلا لأن يظفر بحبك ، ولايليق أن يجتذب قلوبنا كل منظر جميل . » ......

فيقول المجنون لوالده :

ـ أيها الناصح الشفيق ! لقد نقش على صفحة قلبي الفطن كل ماقلت من لطيف الحكم ، ومن در النصائح الثقوب ، ولن أتوجه إليك في ذلك بعتاب ، ولكن عندى لكل ماقلت جواب .

ويقول الوالد :

ـ إنك مفتون بالغرام ، وقد شحب لونك من العشق .

يقول قيس :

ـ نعم ، فأنا لا أعيش إلا للحب ، وهو شغلى في هذا العالم ، وحاشا أن أكبح جوادى عن هذا الطريق ، وإذا لم أحي للعشق فلا حييت ، ومن لايمارس طريق العشق فهو في مذهبي لايساوى حبة شعير ، وفي العشق خلاص قلب المرء من دوران الدهر المديل .

والد قيس :

ـ لايليق الهيام بحسناء لم يطب أصلها ...

قيس :

ـ الحسان طينتهن جميعا من الماء والتراب ، إذا صفا القلب منهن فقد طاب الأصل . فمصدرهن جميعا الحسن الأزلى ، ووصلهن هو العيش الخاص ، وهن مرآة ذى الجلال ، وعنوان صحيفة الجمال الخالد . وإذا لم يشرق ذلك النور الإلهى في طينة الجسم ، فلا يقترن مخلوق بمظهر الحسن الذى لاطعم له ولاسلطان على القلب ، لا ، ولايزيد الحسن إذ ذاك الجسم ، ولايسمو بالروح

والد قيس

ـ ليلى رائعة الحسن ، ولكنها دوننا في النسب .

قيس :

ـ ومايفعل العاشق بالنسب ؟ والعشق لايستعر من شيء . وكل من وقع صريع العشق فهو ابن القلب ، وليد العشق ، قد قطع نسبته بالماء والطين ، وصار مرعاه روضة الروح والقلب ، ولن يعرف لنفسه أبا ولا أما ، وقد تحرر من العيوب ، بل من الفضائل كذلك .

والد قيس :

ـ لاينبغى أن يقتصر المرء من نصيبه في حديقة الدهر على وردة وكفى .

قيس :

ـ ليلى التى نسيمها طيبي ، حسبي من هذا البستان ، فهي روحى وأنا لها جسم . وهي وجودى وهي حسبي ، فإذا نأى كلانا عن

الآخر فلا أمل لنا فى هذا العالم . يطيب سرورا خاطر كل منا بحبيبه ، فلا كان لنا فى الوجود سرور سوى ذلك السرور .

والد قيس :

لعمك الذى خلت صفحة عيشه من سواد الهموم غادة هيفاء فى الحجاب ، تخجل القمر جمالا ، نقية اللون كالدر المكنون ، ... عذب حديثها أخ الشهد ، تشع النور على العالم ، وإذا بدت قامتها قامت قيامة الناس .... وأريد أن تكون لك قرينة ... لتدوما معا صديقين كالقلب والروح ، مثل اللوزة : قشرة واحدة ولب دو شقين .

قيس وهو يبكى :

– ياأصل وجودى . ومن تراب أقدامه لرأسى تاج ، ومن طينتى من صنيعه ، وروحى الصافية من فضله تنششته ، أنا فى هذا الدير كعيسى بن مريم ، فى طريق التجريد طلق المسير ؛ أنا مثل الشمس منفرد من هذا وذاك ، مقطوع الصلة بالرجال والنساء . لى قلب نافر من الدنيا ، وخير لمصاب بالبلاء مثلى أن يبقى مجردا من الزواج ماعاش تحت قبة الفلك . وما أنا إلا مجنون مثالى الغاية ، ومالمجنون مثلى والزواج ؟! ....ولاأهل لصحبتى سوى نفسى ، فكفانى بوحدتى رفيقا .

والد قيس :

– أريد أن تكون رب أسرة ، وإنما أقصد بذلك إلى نجاتك ، فتخلص بذلك من ليلى وعشقها . فوثق صلتك بحبيب آخر ، يرحل من قلبك طارق عشق ليلى ... فليس فى الجوف مكان لقلبين ، وليس فى البستان مأوى لخصمين ، فاذا أقبل الصقر رحل الغراب .

قيس :

– أبى ! وماحيلتى فى الأمر؟! وماذا يفعل من فقد اللب بدلال الحب ؟ هيهات أن أقطع صلتى بليلى ، هيهات أن يمل القلب حب ليلى ! فهى نقش على فص خاتم قلبى ، وهى بذرة منبتها فؤادى . وليلى الروح وأنا لها جسم . وليلى طائر وأنا للطائر العش . ومادامت الروح فى البدن فأنا لليلى وليلى لى .... وقد احترقت روحى بحب ليلى ، فجنى حصادى منها حرقة الروح . هذا ؛ ولم أضع قدمى فى جادة الطلب من أجل امرأة ، وحسبى أن أنظر لها أحيانا عن بعد ؛ وستتبوأ هى عرش اللطف والدلال ، كريمة مرفوعة الرأس ، وأما أنا فمقامى حيث تضع نعليها ، وسأكون دون قدميها مهينا ذليلا . »

وفى خواطر قيس السابقة تختلط ليلى الأنثى ، بليلى مثار الأفكار الجليلة ، وطريق الهداية إلى الحقيقة ، ومطلب الزواج الصوفى ، وهو الذى به تتوالد الفضائل الكبرى ، وتسمو الروح نحو المقصد الأسمى . وهذه الصفات لاتزال تنمو فى قصة جامى ، وفى القصص الفارسية الأخرى ، بنمو العقبات فى طريق الحب والظفر به ، فهذه العقبات توجه نظر المحب الفيلسوف إلى ماوراء هذا الحب الدنيوى ، بحيث يتجاوزه . وبذلك نمت شخصية قيس الصوفية على توالى العقبات المعروفة فى تاريخ قيس ، من رفض والد ليلى تزويجه منها لأنه شبب بها ، ومن فشل وساطة نوفل فى تزويجه ، ثم من تزويج ليلى من ورد . وهذه العقبة الأخيرة هى الفاصلة .

وحين زوجت ليلى من ورد لم ينل شيئا منها فظلت عذراء على زواجها . وهذا أمر انفرد به شعراء الفرس لم يعرف فى الأخبار العربية ، وهو صدى لفكرة الزواج الصوفى التى انتشرت فى المجتمع الإسلامى مند القرن الرابع الهجرى . وإليكم كيف يصف جامى منظر اقتراب زوجها منها بعد الزفاف :

« وتبوأت مقعدها معززة مكرمة ، ناظرة كالقمر بوجهها إلى الأرض ، لم تفك عقدة من عقد حواجبها ، ولم تفتر بابتسامة عن نضيد الجوهر من ثناياها ، بل أمطرت اللؤلؤ الرطب من عيونها . وورد دونها ظامىء الكبد ، ينظر ماء ريه من بعيد ، وليس له فى حرقة ظمئه على الصبر يدان . ولم يؤذن له بعد بالوِرْد ، وراود نفسه يومين أو ثلاثة ، حتى طغى الشوق فقصم متن الصبر . وهم أن يضع يد هوسه على قامة هى بحق نخلة ذات ثمر ، فأهابت به :

ليلى :

– إنأعنى ، وخذ مكانك دونى ، وأصبر عن جنى هذا الرطب الشهى ، فلم يقطف أحد من هذه النخلة ثمرة ، بل لم ير امرؤ ثمرها ... وأنا جريحة القلب فى انتظار من غدا رهين الأسى والخور ، من فدّانى بالصبر والفؤاد ، وجعل روحه هدفا لبلائى . وهو بى ضيق الصدر فى رحاب البادية ، يعانى فى شعابها ألوانا من الهم . وعلى خيالى يرعى الظباء ، وفى هواى يمزق الثياب ، ومن سم فراقى يتقطع نياط قلبه ... فانظر بعين الاعتبار إلى حاله وحالى ، أنا المبتلاة بوصال غيره وعشرة سواه . وإياك وذلك الوسواس ، فلا تغتر بطولك ، ولايبطرك جاهك . قسما بصنع الخالق المنزّه ، المبدَع فى تصويره على ألواح الثرى ، إذا تطاولت مرة أخرى على كمّى ، لأبسطن إليك يدى ، شاهرة على أم رأسك سيف الانتقام . فإذا قصرت يدى عن الانتقام منك ، ففى مُكنتى أن أقتل نفسى ، فأزهق روحى بسيف الظلم ، لأنجو من نير عسفك . »

ويسمع المسكين هذا الوعيد من شفاه لاتفتر إلا عن حلو البسمات ، فعلم أن قدم حظه كليل ، من البيادر .

« قلبى اليوم جذلان ، وصدرى منشرح بمقدمك خير مقدم . قد اتجه بك دليلك صوبى ، فروحى فدى لتراب أقدامك ، مررت بى كرما ، ورددت إلىّ ماعزب عنى من سكينة . قد تزود رحلك من ديار الحبيب ؛ ولذا أشم منك ريح المسك التتارى ... افض إلىّ بكل ما لديك ، وقل لى من أخبار ذلك العالم الذى منه نجمت ، وكيف حال قلبها بدونى ... خبرنى من الذى يرافق فى الليل كلابها ، فيمرغ رأسه على أعتابها ؟ هى تردد على فراشها عذب الألحان ، وأظل على فراش الهموم أتوسد الأحجار ... وينبلج الصبح فتغسل وجهها كالشقائق بماء الورد ، فمن هو أول ساع إليها ؟ ومن الذى يفتح ناظريه على رؤية محياها ؟ ومن الذى أخذ مكانى على رفها

- باكٍ على الطلل ؟ ومن الذى يدور من بعيد حول شيمها ليظفر بنظرة ؟ ومن ذا يتمتع مسرورا بدلالها ؟ ومن ذا يبكي بين المتولهين فى عشقها ؟ ومن الذى يسرع إلى التقاط شهد الحديث حين تنثره من شفاهها ؟ .... أمجلوّة على كل الوجوه محجوبة عنى ؟ ! ! قريبة من القوم وأنا منها ناء ! ! وأنت ريح خفيف المسير وأنا التراب ، وأنت صرصر وأنا العشب الجاف ، فحين تأخذ طريقك إليها ، احملنى بيد لطفك إلى منزلها مع ماتحمل من غبار ، وارفعنى كالعشب الجاف إلى رأس طريقها ، لأرى مرة أخرى جميل محيّاها . وإن لم أكن لذلك أهلا . فدعى غريبا مريضاً ، ولكن اشرح لها سقامى ، وردد على سمعها ماترى من آلامى .... ولايقع فى ظنك أنى منذ نأيت عنك كنت صبورا ، فقد تمزق إربا قلبى ، ولكن ماذا أفعل ؟ ومالحيلة ؟ ... وأعلم أنك مثلى تعانين ، وأن كل حيلة فى أمرى خارجة عن طوقك ، ولكن لى عليك إذا بلغ أجلى نهايته ، على قدم جبل أو جانب غار ، أن تذكرينى بعد مماتى » .

٥

ويمثل قيس فى شعر الفرس شخصية المتصوف فى آرائه الاجتماعية ، فهو فى عزلته الدائمة فى الصحراء فى عبادة ، قد ألف الوحوش وألفته ، فهى له طيّعة ، لأنه ولى من الأولياء . وهو بصحبتها ينفر من الإنس ، لأنها نقية الدخائل ، لاتحمل حقدا ، ولاتسعى بالضغينة كالناس . وهذا جانب صوفى كثيرا مايصورونه فى أدبهم ، ويجعلون قيسا حاملا لآرائهم فيه . فالصوفيون يكرهون المجتمع ، ويحذرون الناس ، ويعتقدون أن الشر فى هذا العالم طاغ لا سبيل إلى التغلب عليه . فخير لمن يطلب السعادة أن ينشدها من طريقها المأمون ، فى العزلة والعبادة . وهذا جانب سلبى من فلسفتهم . ولكنهم يحملون به على من يرتمون على أعتاب الملوك ، وعلى من ينهم الطمع ، ويسخرون ممن يضحّون بمثلهم وخلقهم إرضاء للسلطان . وفى هذا الهجاء الاجتماعى ناحية إيجابية للأدب الصوفى ، وإن كانت لم تثمر كثيرا فى المجتمع الإسلامى ، لأنها اتخذت طابعا ميتافيزيقيا محضا .

وتتضح هذه الآراء الصوفية فى دعوة قيس الصوفى للقاء الخليفة ، وفى خلال هذه الدعوة نفهم من مجرى الحديث معنى كلمة الجنون والعقل عند الصوفية ، فالجنون مدح . ثم من الحوار بين رسل الخليفة وقيس ، ومن مسلك قيس فى محضر الخليفة يتضح جانب السخرية ، سخرية قيس من أطماع المناصب ، ومن ضعة النفوس المتكالبة الشرهة ، يقول جامى :

« أضحى معمر الخربات مشهورا بحديث العشق ، مهجورا ممن شهروا بالعقل ... فاشتدت رغبة الخليفة فى لقائه ، فكتب إلى عمال ولايته أن لن يُسمع من امرىء عذر إذا لم يرسل إلى الخليفة من دياره ذلك العاشق العامرىّ النسب ، اللبيب الأريب الذى اشتهر بلقب المجنون ....

« فأعملوا الطلب فى كل جهة .... حتى وجدوه على قلة جبل ، فى مجلس خطير الشأن ، له من شعره فوق قمة رأسه مظلة كمظلة الملوك . وهو مثل الخليفة وسط جيش من الحيوان ، فى حلقة محكمة من حوله ، وهو طيب الخاطر بمجلسه بينها ، استغنى بها عن صحبة الإنس ، لأنها ليست كالإنس فهى نقية الدخيلة ، لاتحمل حقدا » .

ويدور هذا الحوار بينه وبين رسل الخليفة حين يصلون إليه ، إذ يقولون له :

- قم وشدّ رحلك ، وأعقد وشاح الطاعة لأمر الخليفة .

(يجيب قيس فى لهجة سخرية ظاهرة)

- ليس لى رحل فأشده ، وقد وضعت رحلى فى الجبال والهضاب . وهيهات أن أدين بالطاعة لإنسان ، وحظى أسود كسواد الدخان . وكفانى عينا ماأنا فيه من بؤس ، وصدرى مفطور بسيف الهم ، فكيف أعقد عليه وشاح الطاعة ؟ ! !

(ويقول له أحدهم فى لهجة المحذّر)

- حذار من التطاول ، ولاتحمد عاقبة ماقلت .

(يجيب قيس فى نفس لهجته الأولى)

- لست ممن يذله الطمع ، فما أبالى عاقبة التخلف عن الخليفة . ولاأقاد بخطام الحرص ، فلست أهلا لمجالسة الخليفة . والعاشق فوق الخلق ، إذ يحدوهم فى أمورهم الطمع والحرص ، وقد تخلص العاشق من كلتا الخصلتين فتحرر من عناء العالم .

(يقول له أحدهم) :

- تحاش غضب الخليفة ، لئلاّ يهدر دمك بدون حجّة .

يجيب قيس) :

- أما وقد استباح العشق دمى ، فكيف يخضعنى سيف الخلق ؟ ! ولم أطلب النجاة من الخنجر البتار ؟ وسواء لدىّ مت بورق الورد أم بالخنجر . فالحى يتحمل أن يكون مسودا ، أما إذا كانت الحياة قد شدّت رحالها عنه ، فإن الخنجر ينبو عن هدفه

وييئس القوم منه فربطوه فوق ناقة بالحبال ، وشدوا على جسمه القيود والأغلال . وقد عانى من حبال القيود كأنها حلقات ثعبان ، وأخذ يتلوى ، وينثر الدر من عينيه ومن فمه قائلا :

- أنا مشدود الوثاق بحلقات غدائر الحبيب ، فقيدى ذوائب شعورها كالمسك ، فما قيد آخر فى قدمى ؟ ! وهل هناك من قيد للبلاء فوق بلائى . وإذا رنّت فى قدمى حلقات قيود العشق ، سرّ منها العاشقون فى حلقاتهم ، والمقيدون بقيود التدبير لهم مخرج لتحطيم القيود ، فعلى قيد خطوتين أو دونهما تتحرر الأقدام من قيود هذا العالم . وأنا المحاصر بالبلاء حتى ضاق بى فسيح هذا العالم ، فكيف بى فى مضيق هذا الإيوان ؟ وهيهات أن يمسك بى فى محضر الخليفة حلقة أو حلقتان من الحديد يضعها فى قدمى . وإن سفرا لا يقود إلى الحبيب ، وليست غايته وصال الحبيب ، حتى لو قاد إلى الخلد ، هو فى اعتقادى أعظم جرم . فهذا القيد الثقيل هو جزاء ذلك الجرم فى مذهب العارفين لطرائف الأمور .

ويسيرون به حتى يصلوا إلى الخليفة ، فأعطاه حماما دافئا ، وكساه

الخليفة حلة جديدة ، وصبوا عليه عطرا ، وأجلسوه على مائدة نوال الخليفة ، ولكن قيسا رأى أنه فى مقام مهين ، ...وأدرك أنه غرض لحيلة ماكرة ، يتعرض بها لأذى المهانة من المزهوين بأنفسهم . فأخذته نوبة وجد صوفى ، فمزق خلعته ، ولم ينبس ، بل ركن إلى الصمت . فأمر الخليفة بتركه حرا من القيود . وقال :

– افتحوا باب الخزانة ، ليعطى منها مائة بدرة من ذهب ،
(ثم يتوجه الخليفة لقيس)

– لتبق فى ديارنا ، ولتنزل بجوارنا ، ولتحرر برعايتنا صحيفة يطلب فيها من أمير تلك الولاية أن يبذل الجهد فى احضار والد ليلى وسننفق فى ذلك الجواهر والدرر ، حتى يتيسر لك المراد .

ولا يلتفت المجنون لقوله ، ويذهب يعدو كغزالة فرّت من شبكه . معتقدا أنه نجا من كارثة ، واستمر فى طريقه يردد :

– قد نجوت من هم الخليفة ، وعقدت الإحرام لحريم الحبيبة ...

وكان قيس وليلى يتبادلان الرسائل ، ويبحث كل منهما عمّن يوصل رسالته للآخر ، وهذه الرسائل فى مضمونها وطريقة إرسالها ذات طابع صوفى ، فهى تصف قيسا يطيل ترداد اسم ليلى ، بوصفه غذاء روحه لا جسده ، ويعنى هذا فى خيال الصوفية أن قيسا كان يطيل التفكير فى اسم المحبوبة كى يروض نفسه على معانيه الروحية وبطول التفكير والترداد ينتقل قيس من مرحلة الإيثار التى تحدثنا عنها إلى المرحلة الثالثة ، مرحلة الفناء فى الله ، فتصير ليلى حينئذ رمزا ، يرددها ويقصد بها اسم المحبوب الأعظم ، كما يقول المحب : « القمر » ويقصد بالقمر وجه الحبيب ، وإليكم كيف أرسلت ليلى رسالتها مرة إلى قيس ، ومن حوارها مع من يحمل الرسالة نفهم حال قيس التى وصفناها فى الصحراء :

« فرغت ليلى من رسالتها ، وخرجت فى قوامها الممشوق من خيمتها تبحث عن رسول ... وفجأة انكشف غبار الطريق عن عربى على راحلته ، ليس بريح وهو أسرع من قائظ الريح .... فلم يكد يرتد إليها الطرف حتى أناخ راحلته على حافة عين الماء .

(تقول له ليلى) :

– من أين أنت ؟ فإنى أجد منك طيب ريح الصداقة .

(يجيب) :

– من أرض نجد الطاهرة ، وغبار أرضها كحل الأبصار . فمن تلك الأرض نبتت زهرتى ، وفيها تفتح كالوردة قلبى .

(تقول له ليلى) :

– هناك بائس ممزّ الحلق ، لقبه المجنون واسمه قيس ، يدور فى تلك الديار ضالا مكروبا ، عليه مظهر الحداد . ألك به معرفة ؟ وهل لك من سبيل إلى التحدث إليه ؟

(يجيبها الأعرابى) :

– نعم ، فأنا له صديق ، مستظل بكنف وفائه ، مشمرّ عن ساعد الجدّ فى محبته ، وطالما تحدثت إليه أسرى عنه الهم ، وأدعو الله أينما كنت كى يسكن خاطره .

(تجيبه ليلى) :

– وكيف حاله ؟

(يجيب الأعرابى) :

– دائب على إرسال الأنات من العشق ، دائم النفور من الناس ، فار مع الوحوش ، مستريح إليها ، فحينا يتلو من القوافى ما يلهب الصخور ، ويسيل على الجلاميد من حرقة كبده ما يصبغها بالدم ، وحيناً يهذى فى ركن غار ، وعلى وجهه من الأسى غبار

(تقول ليلى) :

– أو تعرف – أيها العاقل – من هى التى وقع فى حبال حبها ؟

(يجيب الأعرابى) :

– نعم ، من أجل ليلى ، يرسل كل لحظة من ناظريه سيلا . فليلى حديثه حين ينهض ، وليلى همه حين يبكى ، وهذا الاسم غذاء روحه ، اكتفى به عن غذاء الموائد ، وهو كل ما يجرى على لسانه ، وهو غايته من لسانه .

(تقول ليلى باكية) :

أنا طلبة روحه ، واسمى أنا هو الذى يجرى على لسانه ، ومن لوعتى احترق صدره ، وعلى ذكرى طاب بستان خاطره . وأنا التى أشعلت نارى بفؤاده ، وأضأت بنورى جوانب عيشه ، وأنا كذلك التى صيرت أنحاء روحه خرابا ، وشويت أضلعه على حر جمرى . ولكنه يجهل ما أنا عليه من أسى يشرف بى على الهلاك ، ومن لوعة تلفح كبدى . وروحى فداك إذا استطعت أن تنهى إليه من أخبارى . فهى رسالة مسطرة بدم القلب ، فناشدتك بماله عليك من حق الوداد ألاحملت منى هذه الرسالة ، لتسلمها إليه يداً بيد . فقم بما أنت له أهل من دين الوفاء ، وعد إلى بجواب الرسالة ، وستحمل إليه أسى ، وتعود بلوعة ، وستسلم إليه شمعة ، وتأتى إلى بمصباح » .

هذا ، والشموع والمصباح ، وغذاء الروح رموز صوفية فى طريق الصوفى إلى الجنون الأقدس أو الفناء فى الله .

ويتم آخر لقاء بين ليلى والمجنون ، وفى هذا اللقاء قد وصل المجنون إلى مقصده الأسمى من الفناء فى حب الله ، وكانت ليلى هى سبب هذا الفناء ، ولكن فى مرحلة الوصول هذه تصبح ليلى لا قيمة لها عنده ، ويتحول قيس عنها تحولا عجيبا ، فهى لم تعد سوى وسيلة وصّلته إلى الغاية ، فأصبحت شيئا ماديا حقيرا ، وصورة إنسانية تجاوزها المحب الفيلسوف . وهذا هو الحب الصوفى ، وهو فى الحقيقة صدى للدعوة الأفلاطونية والأفلوطينية . وقيس هنا تكتمل شخصيته الصوفية المثالية ، فلم يعد سوى رمز . وهكذا يتم هذا اللقاء الأخير الذى لم تفهم ليلى مغزاه الصوفى فى خيال الجامى ، فتنعى قيسا على أثره وهو حى ، لأنها فقدته ، فهو لم يعد يعبأ بشىء مادى ولو كان هذا الشىء هو ليلى .. وإليكم وصف جامى لهذا اللقاء الأخير بين قيس وليلى :

« عادت ليلى فى طريق سفر لها مع قومها إلى ديارها ، ونزلت فى المنزل المبارك الذى كان قد حل به قيس ، حتى إذا استراح أهلها فى

الظهيرة نهضت كأنها الشمس المضيئة المحيا ، وخرجت فى زينتها بوجه كالجنة ، وتهادت كالحجلة حتى وقفت على المجنون ، فوجدته منتصبا كالشجرة . استرسلت شعوره متشابكة كأنها الأغصان ، واتخذ طائر من رأسه عشا ، وباض فيه . فبدا شعره متهدلا كأنه تمثال جسده نقاب أسود من المسك مرصع بجواهر البيض . وفقس البيض عن صغار تطير وتغرد بألحان العشق . وحدقت ليلى فيه ، فوجدته ولهانا ، قد خرج من نطاق العقل ، ولم تبق منه فيه ذرة ، واستغرق فى العشق من رأسه حتى القدم ، عيناه إلى الأرض . تلتمعان كالأنجم الشاحبة التى أخذت تتوارى فى ضوء الشمس .

وتدعوه ليلى بصوت خفى فلا يجيب . وتردد الدعاء . ثم يتقول بصوت مرتفع :

– يامن ديدنه الوفاء ، انظر إلى من جبل على وفائك .

ويجيب قيس فى لهجة الذاهل فى وجده الصوفى :

– من أنت ؟ ومن أين ؟ عبثا ما قدمت إلى .

(تجيبه ليلى بصوت مرتفع) :

– أنا مرادك : وأمل فؤادك ، وبهاء روحك : أنا ليلى من أنت بها ثمل ، وأنت هنا أسير قيد غرامها .

(يجيبها قيس) :

– إليك عنى ، فقد أشعل عشقك اليوم فى جوانحى نارا تلهم أرجاء الأرض ، فامحت من نظرى مادة الصورة . ولن أتصيد بعد رؤية الصورة ، فعشق سفينة سبحت فى موج الدماء ، ثم نفت عنها العاشق والمعشوق ، وفى أول العهد بالعشق ، حين تأخذ سورة جذبة العشق بنفس العاشق ، يتجه بطبعه إلى القضاء على ميوله ، ويولى وجهه شطر الحبيب ، ناشدا فى رضاه عوضا عن العالم ، حتى إذا اشتدت به جذبة العشق برأ من كل وسواس ، ليسقط فى موج محيط العشق ، ويفقد وعيه على تلاطم أمواج العشق . ثم يشد الرحال كلا العاشقين عن الآخر ، فبعد أن كانت أنظار كل منهما خالصة إلى صاحبه بعض الوقت ، إذ أنظاره تنصرف عنه ، متحررة من معنى الذات والغير ، سالمة من صراع الثنائية . لتبق والعشق إلى القيامة .

وعلى أثر هذه الكلمات التى وصف فيها قيس مراحل وصول الصوفى فى انتقاله من الحب الانسانى إلى العشق الإلهى ، تبكى ليلى وتقول :

– «واها لمن أشاح بوجهه عن مبنى الأمل ، وجدّ فى إثر البلاء ، فوقع صريعا إذ لم يحظ من مائدتى بنوال ، وهيهات أن أجالسه مرة أخرى ، أو أن أحظى فى لقاء برؤية جمال وجهه بعد هذا الفراق » .

وهكذا وصل المجنون ، ووجد بليلى طريقه إلى الحقيقة ، و(جامى) يعبر عن رأى الصوفية جميعا فى المجنون حين يقول فى ختام قصته (وننبه إلى أن الخمر فى كلام الصوفية معناها الوجد الصوفى ، وأن حسن المجاز هو الحب الإنسانى)

«حذار أن تظن أن المجنون قد فتن بحسن المجاز ، فعلى الرغم من أنه صبا أولا لنيل جرعة من جام ليلى حين وقع ثملا بحبها . فقد رمى آخرا بالجام من يده فتحطم . فسكره إنما كان من الخمر لا من الجام ، إذ إنه هرب فى عقبى أمره من الجام . فتفتحت فى بستان سره من أزهار المجاز ازهار الحقيقة . فالعين التى انبجست تهدر من شق حجر ، قد صارت بحرا وغطت الحجر ، فكانت ليلى طلبته فى هذا الجيشان ، ولكن توارى وجهها عن قصد العاشق . وكان يحلو فى فمه ترداد ذلك الاسم ، ولكنه كان يقصد من نطقه إلى مقصود آخر . فالعاشق الذى يضى من هيامه بحبيبه يقول : «القمر» . وقصده وجه الحبيب .

وصورة قيس الصوفى كما رأينا أغنى وأعمق فى أبعادها النفسية والفكرية ، فليس الحب العذرى فيها سوى مرحلة بمثابة جسر يعبره المفكر الفيلسوف ، ثم إن قيسا فى الشعر الصوفى يمثل آراء الصوفية فى المجتمع . وموقفهم من الناس ، وفى هجائهم للطغيان ، وحملتهم على ذوى الأطماع ، ويأسهم من القضاء على الشر ، وحبهم للعزلة طلبا للسعادة النفسية والأخروية .

وموقف قيس العذرى ، كموقف قيس الصوفى فى احترام عاطفة الحب والسمو بها . وإن كان المتصوفة قد ذهبوا إلى أبعد من العذريين فى هذه السبيل ، فلم يعتدّوا بالزواج الذى يتم عن غير حب . ولذا أبقوا ليلى عذراء مع زوجها ، كأنها لم تعتد بزواج أجبرت عليه ، ويظهر ورد فى قصص شعراء الفرس جميعا بمظهر المعتدى الذى سلب قيسا سعادته وحبّه .

وتقديس عاطفة الحب ، والاعتداد بها ، وعدم الاعتراف بالزواج الذى يتم على غير حب ، كان طابع الرومانتيكيين على نحو يقرب مما دعا إليه الصوفية الى حد كبير ، وذلك لأن الرومانتيكيين يقدمون العاطفة على العقل فى الوصول إلى السعادة والحقائق الكبيرة ، ولأنهم تأثروا بفلسفة أفلاطون العاطفية كما تأثر بها الصوفية من المسلمين . وانتهى هذا الميراث الثقافى كله لشاعرنا فى العصر الحديث أحمد شوقى ، وقد أفاد من ثقافته الغربية والشرقيةمعا فى نظم مسرحيته ، فكيف صور فيها قيسا وليلى ؟

– ٦

٣ – ليلى والمجنون فى مسرحية شوقى : مجنون ليلى

لا شك أن شوقى قد درس الأدب الفرنسىّ دراسة منهجية ، كما كان يعرف التركية ، وقد انتقل موضوع ليلى والمجنون من الفارسية إلى التركية بنفس الصيغة والأفكار الصوفية التى نعرفها فى الأدب الفارسى . وأفاد شوقى مع ذلك من الروايات العربية المأثورة عن قيس فى الكتب العربية القديمة ولم يستطع أن يفرق فيها بين الأخبار الأصلية والعناصر الصوفية المدخولة ، على نحو ما بينا فى الأخبار والأشعار العربية .

ونتيجة لهذا كله جاء تصوير قيس وليلى فى مسرحيته خليطا عنى شوقى فيه بالسرد أكثر مما عنى بتحليل الأشخاص والتعمق فى نفسياتهم ، وكان يتتبع خيط الحكايات التاريخية يرصها بعضها إلى

جانب بعض ، دون أن يلحظ التطور النفسى على حسب تجاوب الشخصيات مع الأحداث ، ودون أن يعنى بالإيقاع الفنى والتبرير المنطق لهذا التطور .

وقيس فى مسرحية شوقى فتى عربى طغت عاطفة الحب على جميع قواه الأخرى ، فلا نرى إلا هذا الجانب العاطفى الذى تدور جوله كل صفاته فى نطاق ذاتى محدود لا عمق فيه ولاتنويع . وتصطدم آماله بتقاليد الجاهلية فى حرمان من شبب بفتاة أن يتزوج منها . وهو فى صراع دائم مع هذه التقاليد ، ولكنه صراع يسير فى خط نفسى واحد مستقيم لا عمق فيه ؛ ولا يزال قيس يكرر عواطفه الذاتية فى مناسبات الأحداث المروية فى تاريخه على شكل غنائى محض ، وهو بذلك يتعرض للحوادث تعرضا ، من غير أن يؤثر فى مجراها ، ودون أن تحدث أصداء مختلفة الأبعاد فى حالته النفسية .

ويعرض شوقى صورة للبيئة السياسية والطبيعية فى أول المسرحية فى مجلس سمر ليلى مع صاحباتها ومع ابن ذريح ، وهذا هو الطابع الموضعى والإطار العام للأحداث ، وهو تقليد صار قاعدة فى المسرحيات منذ الرومانتيكيين ، وشوقى فيه متأثر بالرومانتيكية ، ولكنه يربط هذا الوصف بشخصية ليلى وقيس ربطا لا إحكام فيه ، ونفهم من هذا الحوار وما يليه فى نفس الفصل أن قيسا قد برح به الحب ، وأنه أليف الوحوش فى الصحراء ، وأنه لم يعد يألف البيوت ، على حين لم يعرض شوقى فى المسرحية ما يدعو قيسا لكل هذا اليأس ، فلم تكن خطبته لليلى قد فضت بعد . ولم يزل فى مكنته أن يرى ليلى ويتحدث إليها بتعلة أو بأخرى كما يحكى شوقى فى آخر الفصل الأول من مسرحيته .

وكانت شخصية ليلى فى المسرحية أكثر حياة من شخصية قيس ، فهى نهب صراع نفسى بين عاطفتها نحو قيس . وبين نزولها على التقليد الجاهلى خوف العار ، وتظل مترددة حائرة ، فهى بينها وبين خاصتها وأهلها تعترف بعاطفتها ، وتنوء بعبء هذا الصراع ، وهى أمام الناس تتحاشى هذا الضعف خوفا من سلطان التقاليد ، وتحقد على قيس لأنه وضعها فى هذا المأزق .

وقيس فى مسرحية شوقى يغمى عليه نحو خمس مرات ، لمناسبة واهية أو لغير مناسبة ، وشوقى فى هذا يكرر المأثور من رواياته العربية دون تمحيص ، وقد سبق أن نبهنا أن كثرة الإغماء مما دسه الصوفية فى أخبار قيس ، وللإغماء عندهم معنى خاص ، كالجنون ، سبق أن أشرنا اليه . وحين يفيق قيس من إغماءته مع ليلى بعد مناجاته إياها فى الخلوة ، يكون والدها قد حضر ، فيدور حوار بين الثلاثة : قيس وليلى ووالدها . وفى هذا الحوار نرى جانبا حيا من جوانب ليلى ، إذ تستعطف والدها فى شأن قيس ، وتبدى نحوه حبا خالصا ، وترى أنه لم يذنب ذنبا يستحق عليه كل هذه الجفوة ، وأن التقاليد فى حقه ظالمة . وليس فى هذا تناقض مع حديثها السابق إلى ابن ذريح ، ولكنه الجانب الآخر من نفس ليلى فى صراعها القاسى بين عاطفتها وتقاليد قومها :

(المهدى والد ليلى موجها الخطاب لقيس بمحضر من ليلى)
(قيس وهو نحاول الوقوف فتسنده ليلى) :

عمّ لبيك عمّ

(المهدى)

حسبك فاذهب لا تطأ لى بعد العشية دارا

(ليلى)

أبتِ لا تجر على قيس

(المهدى)

لم لا إنّ قيسا على القرابة جارا

(ليلى)

أبتِ ما تراه كالفتن الذا وى نحولا ، وكالمغيب اصفرارا
وتأمل رداءه ويديه تجد النار أو تر الآثارا
أبتِ ، دعه يسترح ،

(المهدى)

بل دعينا لاتزيدى ياليل سخطى انفجارا

(قيس)

حسب يا ليل . حسب ذلا لعمى
وكفى حلفة له واعتذارا
عمّ ماذا جنيت ؟

(ليلى)

ماذا جنى قيس ؟ !

(المهدى)

نسيت الرواة والأخبارا

(قيس)

إنهم يأفكون يا عمّ

(المهدى)

والغيل
ألبلاً غشيته أم نهارا ؟
ما الذى كان ليلة الغيل حتى
قلت فيها النسيب والأشعارا ؟

(قيس)

لم تكن وحدها ، ولاكنت وحدى
إنما نحن فتية وعذارى
جمعتنا خمائل الحىّ بالليل
كما يجمع الحمى السمارا
ليس غير السلام ، ثم افترقنا
ذهبت يمنة وسرت يسارا

(المهدى)

امض قيس امض ، لا تكس ليلى
كل حين فضيحة وشنارا
فكأنى بقصة النار تروى
وكأنى بذلك الشعر سارا
وكأنى ارتديت فى الحى ذلا
وتجللت فى القبائل عارا
امض قيس ، امض !

(قيس)

عمّ رفقا بليلى
وبقيس ، ولا تكن جبارا
الحذار الحذار من غضب الله
ومن سخطه ، الحذار الحذارا

(المهدى)

امض قيس ، امض ، جئت تطلب نارا
أم ترى جئت تُشعل البيت نارا ؟ !

وعقب ذلك يظل قيس ولهاناً ينشد له أهله الدواء والطب دون جدوى ، ونعلم أنه حج به أهله ليشفى من حب ليلى فطلب من الله أن يزيده بها حبا على نحو ما نعرف من أخبار قيس العربية ، ثم يعرض نوفل وساطته على قيس ، يريد أن يشفع له عند الخليفة الذى أهدر دمه ، فيأبى قيس ويترفّع :

(ابن عوف)

«أرضيتنى عند الخليفة شافعا يا قيس ؟

(قيس)

لا والواحد الخلاق

بل عند ليلى فامض ، فاشفع لى لدى
ليلى ، وناشد قلبها أشواقى

وربما أراد شوقى بذلك إبراز صفة إنسانية أخرى غير صفة الهيام بليلى الطاغية على شخصيته ، وهى صفة العزة والفروسية والأنفة أن يستشفع إبقاء على حياته ، ولوكان لدى خليفة ، أو أن قيسا بذلك يكبر شأن ليلى عن أن يقرن بالخليفة ، وقد يكون فى هذ، أثر من النزعة الصوفية التى أوردناها قبل من ترفّع قيس الصوفى عن الملوك ، واحتقاره من يترامون على أعتابهم ، ولهذا معناه الاجتماعى والفلسفى الذى أشرنا إليه ، ولكن إشارة شوقى إلى عزة قيس وترفعه عابرة ، لا تتعمق ناحية نفسية جديدة من نواحى قيس .

ويتعرض قيس للكارثة التى بها يتحدد مصيره ، فى منظر التخيير ، تخيير ليلى بين قيس وورد ، ويسوق شوقى ذلك على يد الوسيط ابن عوف ، ومنظر التخيير هذا أكبر مناظر المسرحية صبغة فنية تمثيلية ، وفيه يبلغ صراع ليلى النفسى قمته ، وتنتهى فيه إلى الانتصار للواجب ضد العاطفة ، فتختار وردا على حبيبها قيس . وانتصار الواجب على العاطفة مألوف عند الكلاسيكيين ، ولاشك أن شوقى أفاد من الشاعر الفرنسى كورنى فى وصف هذا الصراع . ولكن انتصار الواجب على العاطفة فى منظر التخيير هذا ليس سوى انتصار ظاهرىّ ، إذ إن ليلى لم تكن تؤمن بما تقول حين فضلت وردا ، ولكنها انساقت إلى هذا التفضيل ، وظلت مع ذلك وفية لقيس ، ثابتة على حبها إياه ، كافرة فى قرارة نفسها بزواج هى فى الواقع مجبرة عليه .

رباه ماذا قلت؟ ماذا كان من
شأن الأمير الأريحىّ وشانى
فى موقف كان ابن عوف محسنا
فيه وكنت قليلة الإحسان
فزعمت قيسا نالنى بمساءة
ورمى حجابى أو أزال صيانى
والنفس تعلم أن قيسا قد بنى
مجدى ، وقيس للمكارم بانى
لو لا قصائده التى نوهن بى
فى البيد ، ماعلم الزمان مكانى
نجد غدا يطوى ويفنى أهله
ولعهد قيس فىّ ليس بفانى
مالى غضبت فضاع أمرى من يدى
والأمر يخرج من يد الغضبان
قالوا : انظرى ماتحكمين ، فليتنى
أبصرت رشدى أو ملكت عنانى
مازلت أهذى بالوساوس ساعة
حتى قتلت الثنين بالهذيان
وكأننى مأمورة ، وكأنما
قد كان شيطان يقود لسانى
قدرت أشياء ، وقدّر غيرها
قدرٌ يخط مصاير الإنسان

وحديث ليلى أو (مونولوجها) السابق نقطة التحول فى المسرحية ، فهى كما تقول قد قتلت اثنين بتسرعها فى القطع باختيار ورد ، وظلت وفيّة لعاطفتها ، ولذا لم تؤمن بزواج لا يقوم على قدسية العاطفة ، لأنه فى الواقع زواج إكراه . وهى فى ذلك مثل قيس ، كلاهما لا يؤمن بحقوق لمثل هذا الزواج ، على حين يعتقد كلاهما فى حقوق الحب ، وأن له قدسية ، لأنه رباط إلهى لا يكفر به سوى عبيد الأوهام والتقاليد البالية . وهذه العقيدة فى قدسية الحب ، والكفران بكل ما يقف فى سبيله عقيدة صوفية رومانتيكية

معا ، ولذلك تشابه فلسفة العاطفة عند الرومانتيكيين والصوفيين كما قلنا من قبل . وشوقى فى تصوير ليلى وقيس من هذا الجانب قد استفاد من شخصية قيس فى أدب الفرس والأدب الإسلامى جملة . كما استفاد من اطلاعه على أدب الرومانتيكيين . ولهذا تأثير فى موقفين : أحدهما يتعلق بليلى ، وهى أنها بقيت عذراء بعد زواجها من ورد . وهذا ما ليس له أثر فى روايات قيس العربية . وهو محكىّ فى جميع قصص قيس وليلى الفارسية والتركية . ولذا أقامت ليلى مع ورد إقامة المضطر ، تخضع له بحكم واجب ظاهرى . وتمضى معه بقية عيشها على مضض ويأس . وكان ورد نفسه يؤمن بما تؤمن به ليلى من قدسية العاطفة ، ولذا نزل على إرادتها ، ولم يقر بها . وإنما أمسك بها فى عصمته لأنه كان يحبها وحرصا على مكانته ومكانتها كما تقضى بذلك التقاليد القاسية . ولذا يصفها ورد فى حديثه عنها لقيس بالقدسية

«اذا جـئـتـهـا لأنـال الحقوق
نهتى قـداسـتـهـا أن أنـالا»

ومن أجل إيمان ورد بقدسيتها هذه . وأنه لا حق له قبلها . جمعها بقيس وتركها معا . ويفهم من الموقف الخاص بذلك فى المسرحية أن وردا ترك عفراء خادمتها ترقب ما يقولان . وهذا موقف شبيه فى الأدب العربى بموقف زوج عفراء من حبيبها العذرى عروة بن حزام فيما يروى من أخبارهما . ولكن شوقى يصبغ موقف ورد فى مسرحيته صبغة دينية مقتبسة من أخبار قيس الصوفية . فليلى فى مسرحية شوقى تصف وردا فى إجلاله لها وعدم تطلبه حقوق الزوجية منها . تصفه بالورع :

فورد يـا عـفـر لا نـظيـر لـه
مروءة فى الـرجـال أو ورعـا

وقد كانت إقامة ليلى على هذا اليأس فى منزل زوجية لا تؤمن بها سببا لداء عضال قضت نحبها على أثره . ومات قيس على إثرها .

والموقف الثانى الناتج عن إيمان قيس نفسه بقدسية العاطفة وبطلان الزواج الذى لا يقوم عليها . هو أن قيسا حين تعتريه الغيرة من زوج ليلى فى لقائه إياه . لا تلبث نيران غيرته . أن تنطفىء . إذ سرعان ما يصدق وردا فى أنه لم يقربها . وأنه هو الآخر ضحية التقاليد . ثم إنه يعرض على ليلى أن تهرب معه . ومسألة عرض الحبيب على حبيبته أن تهرب معه من منزل زوجها الذى لا تحب غير معروف فى الأدب العربى . ولكنه مألوف مطروق فى قصص الرومانتيكيين ومسرحياتهم بسبب فلسفتهم العاطفية ، وقد سن هذه السنة للرومانتيكيين جان جاك روسو فى قصته (هيلويز الجديدة) وتأثر شوقى هنا بالأدب الرومانتيكى واضح لا لبس فيه . وفى جميع هذه القصص والمسرحيات الرومانتيكية ترفض الزوجة الهرب مع حبيبها . تماما كما فعلت ليلى فى رفضها الهرب مع قيس .

والموقفان السابقان : موقف ليلى وقيس من قدسية العاطفة . وما ترتب عليها من عذرية ليلى ومن عرض قيس عليها الهرب ، متصلان أوثق اتصال فى مسرحية شوقى ، غنيان بمعانيها العاطفية التى أشرنا إلى مصادرها الصوفية الرومانتيكية معا . والموقفان من المواقف الفنية الحية المهمة فى مسرحية شوقى .

وقد التقت فى مسرحية شوقى آثار التيارات الفكرية السابقة عليه من فلسفية صوفية ورومانتيكية . ولكن شوقى — على الرغم من إفادته منها — لم يوغل فى صوفية قيس ولا رومانتيكيته . كما لم يوغل فى التحليل النفسى العاطفى ولا الاجتماعى ، وأتى لنا بصورة لقيس ولمأساته مع ليلى ، لوّن بها أخباره العربية القديمة . وأكسبها بعض الجدة . وخالف فيها الطابع الصوفى الفلسفى العميق فى الأدب الفارسى ، والطابع الفورى العاطفى المحض فى الأدب العربى القديم . وفى ذلك رأينا ثلاث صور مختلفة لقيس ، وقد كانت الأخبار التى دستها الصوفية فى رواياته العربية مما سهل دخوله فى الأدب الفارسى فيلسوفا صوفيا ومفكرا اجتماعيا على طريقة الصوفية . وأصبح بذلك شخصية أدبية عالمية مرنة القلب منوعة الدلالة . أكثر حياة وتأثيرا وعمقا فى الدلالة من مجرد شخصية تاريخية محصورة فى دائرة أخبارها الخاصة بها . وفضل الشخصيات الأدبية على الشخصيات التاريخية أنها تصبح مجالا للتيارات الفكرية ، والمشاعر النبيلة الإنسانية . وتصور القضايا العامة الخالدة ؛ فهى لا تقف عند حدود ما وقع . ولكنها تصور على حد تعبير أرسطو ما يمكن أن يقع . وبهذا كان الأدب الموضوعى على هذا النحو أكثر فلسفة من التاريخ .

وقيس العذرى الصوفى الرومانتيكى ، يلتقى فى نبل إحساسه وعمق تفكيره ، وسامى حبه بشخصيته فاوست الفلسفية كما صورها جوتة فى الجزء الثانى من مسرحيته ، حيث يصل فاوست إلى الحقيقة عن طريق عاطفته وحبه للجمال ، وتنتهى مسرحية فاوست فى جزئها الثانى بهذه الجملة التى يمكن أن نضعها كذلك على لسان قيس كما رأيناه ، إذ يقول فاوست : «**إن الأنوثة تقودنا إلى الأعلى**» .

قـراءة فى
مجنون إلـــزا

سامية أحمد أسعد

لم الحديث عن «مجنون إلزا» ، وهو نص فرنسى لشاعر فرنسى ، فى عدد عن الأدب المقارن ؟ هذا هو السؤال الذى نحاول أن نجيب عنه . ولسوف تبين الإجابة أن مجالات الأدب المقارن مجالات واسعة ، لم تعد تقتصر على قضايا التأثير والتأثر التى اعتمدت عليها اعتماداً كبيراً فى البداية .

ولا شك أن العنوان ، «مجنون إلزا» ، بمجرد ذكره ، يعيد إلى الأذهان قصة مجنون ليلى . وهذا ، فيما يبدو ، ما أراده الشاعر أراجون . وتسيطر على القصيدة شخصية المجنون الذى حرص الشاعر على إعطائه اسم قيس بن عامر النجدى ، كما فى الأصل العربى . لكن أراجون ، بمعالجته لهذه القصة المعروفة،أثبت أن الكاتب يمكن أن ينطلق من أسطورة ، أو قصة ، أو شخصية ، أو فكرة ، سبق أن تناولها آخرون ، ويحولها تحويلا تاما دون أن يقطع الصلة بين العمل الأدبى الجديد وأصله ومصدره .

وإذا رجعنا إلى الأدب المقارن ، وجدنا أنه يزخر بهذا النوع من المعالجة . كم من مرة تناول الكتاب أسطورة أوديب أو أنتيجون ، وأقربها إلينا مسرحية على سالم «أنت اللى قتلت الوحش» ؟ . وذكر مجنون ليلى مقرون ، بلا شك ، بمسرحية صلاح عبد الصبور «ليلى والمجنون» . واستوحى عبد العزيز حمودة أسطورة إيزيس وأوزيريس فى مسرحيته «الناس فى طيبة» . لن نطيل القائمة ، لكن هذه الأعمال القريبة منا فى الزمان تكفى لكى نقرر أن المقارنة قد تتمثل فى كيفية التحول من الأصل إلى صورته الجديدة . لا البحث عن الأصول والمصادر .

تغنى أرجوان بإلزا فى نصوص شعرية كثيرة ، لعل أهمها «إلزا» و«عيون إلزا» . وفى القصيدة التى نحن بصددها ، يغنى بها أيضا ، لكن على لسان بطله «المجنون» . من منظور جديد ، وبطريقة مبتكرة كل الابتكار .

نشر أراجون هذه القصيدة الطويلة ـ ٤٦٠ صفحة من القطع الكبير ـ عام ١٩٦٣ . وهى تنتمى ببعض جوانبها إلى الملحمة ؛ إذ يتعلق الأمر بالأيام الأخيرة للحكم العربى الإسلامى فى غرناطة . وآخر ملوكها ، وسفر كولومبوس . أعلنت عن موضوع القصيدة

بعض أبيات وردت فى ديوان أراجون السابق «إلزا» (١٩٥٩)، حيث نجد موضوعات كالغيرة، واليأس، اللذين يشعر بهما كاتب وإنسان عاشق ومحب. يقول أراجون فى «إلزا»:

«أحيانا تصل إلىّ من أسبانيا
موسيقى الياسمين ...
آه يا أرض الغزو الجديد
يا بلد الحجر والخبز الأسمر
ها نحن ذا كم أنتم
من أفريقيا إلى فونتارابى ...»

إن أسبانيا التى يتحدث عنها الشاعر فى «إلزا» هى أسبانيا الإسلامية فى العصر الوسيط. أولاً وقبل كل شىء، فالشاعر يتحدث عن سقوط آخر قلعة إسلامية فى هذا البلد، ولكن من وجهة نظر المهزومين لا المنتصرين، وما يمثلونه على المستوى الثقافى. لقد أحس، فى السنوات التى كانت تدور فيها الحرب بين فرنسا والجزائر، بحاجة ماسة إلى الكشف مرة أخرى عن تلك الثقافة. الثقافة العربية أو الإسلامية، التى قدمت لأوروبا مفهومًا جديدًا للحب. ونقلت إليها الفلسفة الإغريقية وكثيرًا من الأفكار والمفاهيم التى استفاد منها رجال عصر النهضة فيما بعد. يقول أراجون فى «أحاديث مع فرنسيس كريميو» (١٩٦٤):

«لا شك أن أحداث شمال أفريقيا هى التى جعلتنى أدرك جهلى، والنقص الثقافى الذى لم يكن خاصًا بى وحدى».

فى «مجنون إلزا» يختلط الشعر بالنثر. ونجد أشكالاً أخرى من الكتابة لا تنتمى إلى أى منهما. نجد النشيد، والأغنية، والقصيدة المقفاة، وأبياتًا من الشعر الحر، ونثرًا إيقاعيا كثيرًا ما يرتبط بعنصر القص التاريخى. ومن حيث المضمون، يبعث الشاعر الماضى، بل يتدخل فيه أحيانًا، لكنه فى أغلب الأحيان، يجعل بطله المجنون يقرأ فى كتاب المستقبل. أما نسيج القصيدة، فيعتمد على عنصرين أساسيين متزامنين: مأساة ابن عبد الله الذى يحيط به أناس من علية القوم المستعدين دائمًا لخيانته؛ وشعب ممزق بين الفصائل، يتردد فى الاعتماد عليه ـ ولا يمكن إلا أن يرى القارىء فى كل هذا الحالة التى عاشتها فرنسا عام ١٩٣٩ ـ ١٩٤٠؛ ووجود شاعر ملهم، يلقب بالمجنون، يجوب الشوارع فى هذه الأزمنة المضطربة، ويتغنى بحب امرأة لم توجد بعد، اسمها إلزا. ولأن المجنون يعبد هذه المرأة بدلاً من أن يعبد الله، والأخطر من هذا، يعبدها فى حين أنها لن توجد إلا فى المستقبل، يطارد ويسجن بتهمة الكفر. وفى السجن، يواصل المجنون الغناء، تصحبه شخصيات أخرى، أقرب إلى الهرطقة منها إلى عبادة الله. وبعد أن يوسعوه ضربًا، يفرجون عنه. لكن الهزيمة، واحتلال الملوك الكاثوليك لغرناطة، يجبرانه على الفرار إلى الجبل، حيث يخفيه الغجر، ويتولون حمايته عندما يمرض إلى حد الهذيان. عندئذ، وبعد أن تكون غرناطة الأندلسية قد فقدت كل الأمل، يأخذ المجنون فى قراءة الأزمنة المقبلة والتغنى بها: زمان دون جوان الذى تحول فيه الحب إلى السخرية، ولقاء الكاتب الفرنسى شاتوبريان، وناتالى دى نواى، وقتل لوركا، والزمان الذى تأتى فيه إلزا. وعبثا يحاول المجنون استحضار إلزا بالسحر. وفى النهاية، يموت عند الفجر، بعد أن يلقى القبض على تابعه الأمين زيد، ويعذب حتى الموت أمام محاكم التفتيش. ويحدث كل هذا فى الوقت الذى تتجه فيه سفن كولومبوس إلى أمريكا. ويقول شاعر ١٩٦٣ على لسان المجنون:

«إن من يأخذ علىّ الاتجاه بنظراتى إلى الماضى لا يعرف ما يقول أو يفعل. إذا أردتم أن أفهم ما سيأتى، لا بشاعته فقط، دعونى ألقى نظرة على ما كان. فهذا هو الشرط الأساسى لنوع ما من التفاؤل».

هذا بالفعل خط أساسى فى هذا العمل المعقد. وهناك تيمة أخرى تتمثل فى فكرة معينة عن المرأة والحب، تحول الانطلاق الوجدانى نحو الله إلى المرأة والسعادة الدنيوية. و«مجنون إلزا» أيضا تأمل غنائى فى الزمن، أو بالأحرى فى **الأزمنة المختلفة التى يعيشها الإنسان**، كما أنها مأساة الوطن، **المباح المباع المخدوع، ومأساة ملك**، إنسان أعطى مؤرخو البلد المنتصر فكرة خاطئة عنه؛ إنه الملك ابن عبد الله الذى كان يود أن ينقذ غرناطة، ولم يعرف كيف يفعل. لأنه وقع فريسة لهذا التمزق الذى يمزق كل إنسان. إن «مجنون إلزا» قصيدة، نعم، لكنها قصيدة فلسفية، وغنائية، وتاريخية، بل نفسية. وهى تبدو وكأنها وصية ذهبية خلفها لنا مؤلفها لوى أراجون.

* * *

يعرف الجميع أن «مجنون ليلى» قصة عربية سجلها أبو الفرج الأصفهانى فى كتاب «الأغانى»، وأنها جزء من التراث العربى. وإطارها العام معروف أيضًا: يعشق قيس الشاعر ابنة عمه ليلى؛ ويتسبب شعره فى إذاعة قصة حبه لها. لذا، عندما يتقدم للزواج منها، ترفض القبيلة؛ وتتزوج ليلى من شخص آخر. فيجن قيس، ويختار العزلة. وفى النهاية، يموت العاشقان.

ثم تنافس شعراء الفرس فى نظم قصة ليلى والمجنون، مما يدل على تأثرهم الواضح بالثقافة العربية. ولقد أشار محمد غنيمى هلال إلى شخصية ليلى والمجنون فى الأدبين العربى والفارسى فى كتابه «الأدب المقارن». نظم القصيدة اثنان من كبار شعراء فارس، النظامى الكنجوى الذى عاش فى القرن السادس، ونظم أيضًا قصة خسرو وشيرين. وعبد الرحمن الجامى الذى عاش فى القرن التاسع ونظم أيضا يوسف وزليخة.

ظل اسم قيس وليلى رمزًا للحب العذرى الصادق. ورد غنيمى هلال هذه العذرية إلى الأدب الفارسى. ومع ذلك، اختلفت

الآراء حول هذا الحب . يقول أحمد شمس الدين الحجاجى فى بحث عن مجنون ليلى عند شوقى :

«غذّت القصة المتصوفة ، فرأوا فيها رمزا للحب السامى ، واستخدموا معانيها فى حديثهم عن الحب الآلهى وتغنوا بليلى . وعدها البعض رمزا للذات الآلهية ، وعدها آخرون رمز "لا إله إلا الله" » .

والقصة ، وإن كانت واحدة ، إلا أن لكل شاعر وقاص طريقته الخاصة فى عرضها . وتصوير مواقفها ومشاهدها ، وإجراء الحوار على لسان أبطالها .

كيف نشأت فكرة «مجنون إلزا» عند أراجون ؟ بالرغم من أننا نعتقد أن البحث فى هذا المجال لايتعدى الافتراضات والاستنتاجات ، فإننا نسوق الأسباب ، المعلنة على الأقل ، التى جعلت أراجون يتجه إلى السياق العام لقصة ليلى والمجنون خاصة ، وأسبانيا الأندلسية عامة .

يقول أراجون إن فكرة القصيدة نشأت عنده عندما نطقت زوجه إلزا تريوليه باسم غرناطة :

«كان لابد أن يأتى يوم أعرف فيه ، عن طريق المرأة الوحيدة التى كنت أحبها ، أقصد المرأة الوحيدة التى أحببتها ، أغنية من بلدها البعيد . مستها غرناطة مسًا عجيبًا .

إنها قصيدة ميخائيل زڤيتلوف التى عرفتها عن طريق إلزا ، وسمعتها ، بناء على طلب إلزا ، سمعت مؤلفها يلقيها ، فى حين كنت أجهل لغتها ، ولم أفهم منها سوى لازمة عن غرناطة . هذه القصيدة التى اختلطت فيها الخيول العربية بخيول القوزاق ... أصبحت روح قصيدة إلزا هذه . قصيدة تتحدث عن اضطرابات القرن العشرين الهائلة . حيث انتزع الرجال والنساء من اوطانهم . واقرأ فيها مصيرنا المزدوج ، ونداء غرناطة الغامض . والتعبير عما يربط حياتينا . وحلمينا المجتمعين ...

غرناطة ياحبى! غرناطة غرناطتى ...

لم تكن غرناطة بالنسبة لى ، قبل إلزا، إلا مجرد حنين يشبه أى حنين آخر، لكن أية بذرة تحتاج إلى الأرض والشمس لكى تزدهر وهكذا ارتفعت غرناطة من أرض أحلامى إلى نور المرأة التى نطقت باسمها » . («مجنون إلزا» ، صفحة ١٥)

لكن الحلم بالمدينة الحمراء كان قد راود الشاعر طويلاً وتملكه الحنين إليها ، قبل أن تنطق إلزا باسمها :

«مرّ الوقت ، مرت سنوات كاملة دون أن يعاودنى حلم غرناطة . وكان يجب أن أنتظر حتى يبيض شعرى لكى أفهم ما تشتمل عليه هذه اللامبالاة من دوار ... عندما يحيا المرء القليل الذى تبقى له من العمر ، على هذه الأرض ، يعرف حقًا معنى مرور الوقت ...

مع ذلك ، لانحلم كل الأحلام وعيوننا مفتوحة . ذهبت إلى غرناطة فى خريف عام ١٩٢٦ عندما بدأت الرياح الباردة تهب عليها ... وبعد أن قضيت ثلاثة أيام فيها ، وليلة فى مغارة الغجر ، رحلت وأنا أفكر فى العودة إليها . لكن التاريخ هو الذى يسيرنا . وعندما عدتُ إلى أسبانيا ، كان دم لوركا قد لطخ جبين غرناطة . وحيث سقط لوركا ، بعد عودته من أفريقيا مع بعض الفرسان العرب ، كان غازٍ آخر يمنع أمثالى من دخول أسبانيا . وحدث ذلك عندما عاد إلىّ اسمُ المدينة الحمراء عن طريق مختلف تمامًا ... » .

(«مجنون إلزا» ، صفحة ١٤) .

وكان السبب المباشر فى نشأة القصيدة خطأ ورد فى تركيب جملة فرنسية : La veille oū Grenade fut prise.

حيث كان يجب أن تكون La veille du jour oū ....

وتجدر الإشارة إلى أن اهتمام أراجون بالشئون العربية والإسلامية كان نتيجة للظروف السياسية التى عاشتها فرنسا والجزائر آنذاك . فرض هذا الاهتمام نفسه على الشاعر بوصفه حدثا حاسما فى الحياة القومية الفرنسية . كان التعطش إلى العدل قد جعل بعض الأصوات ترتفع فى فرنسا ذاتها مطالبة بوضع حد للتعذيب ، وإفساد كل شىء ، وإهدار الدماء ، وتحويل الأطفال أنفسهم إلى وحوش . وقالت الأصوات إن كل هذا يجرى بينما يرتفع العلم الفرنسى فوق أرض الجزائر .

لكن السياق التاريخى لم يكن الباعث الوحيد على هذا الاهتمام ، إذ يتضح من دراسة شعر أراجون أن سحر الثقافة العربية الإسلامية قد تملكه دائما . وعندما سُئل عن ذلك ، تحدث عن أوجه الشبه الكثيرة بين الشعر العربى وبعض ألوان الشعر الفرنسى :

«ألا توجد بين شعرنا ، أقصد شعر جنوب فرنسا ، وشعر أسبانيا العربى ، علاقة قرابة وثيقة ؟ ... إن ما يشغل ذهنى ... هو العلاقة الروحية بين هذين اللونين من الشعر ، وتشابه مضمونيهما ... أنا لا أرى أن هناك هوة تفصل بين البشر . فهم يولدون ويموتون فى كل مكان ، وبين كافة الشعوب ... عن طريق أسبانيا دخلت إلى عالم الروح الإسلامية الحميم ، تلك الروح التى كان كل شىء فيها غريبًا علىّ ... ربما لأن أسبانيا كانت أقرب إلىّ جغرافيا وفكريًا . وأقام التاريخ المعاصر بينى وبينها روابط ، وجسوراً يسرت الانتقال إليها . والسياسة لا دخل لها فى كل هذا ، إذ يتعلق الأمر بإحساس إنسانى معين ... » .

لاشك أن من يقرأ «مجنون إلزا» يلمس فى كل صفحة فيها أثرًا للثقافة العربية والأدب العربى . لذا ، لن نتوقف عند هذه النقطة لكى نحصى الكلمات والعبارات ، والأفكار التى تؤكد ذلك . فمن الواضح أن أراجون قرأ كثيرًا من الكتب التى تتحدث عن تاريخ العرب وثقافتهم ، بحيث جاءت الصورة مطابقة للأصل إلى أبعد حد . يكفى فى هذا الصدد ، أن نشير إلى أن أراجون حرص على تأكيد معرفته بكل هذه الأمور ، فأورد فى نهاية الكتاب معجمًا

للكلمات العربية التى استخدمها فى القصيدة . والنص ذاته يزخر بالكلمات العربية المكتوبة بالحروف اللاتينية .ولا يقتصر الأمر على المفردات اللغوية ، بل يتعداها إلى الجو العام الذى وُفّق الشاعر فى خلقه . على سبيل المثال ، الفصل الذى يتحدث عن «الحياة الخيالية للوزير أبى القاسم عبد الملك» يحمل بصمات واضحة «لألف ليلة وليلة» . هذا بالنسبة للمصادر العامة للقصيدة .

أما مصدرها الخاص فهو قصيدة الشاعر عبد الرحمن الجامى الذى يعترف أراجون صراحة بما يدين له به . وكثيراً ما يشير إليه فى القصيدة . ويوضح ، منذ البداية ، أن جامى نظم قصيدة مجنون ليلى قبل سقوط غرناطة بثمانى سنوات تقريبًا ، بينما كان فى السبعين من عمره وفى ختام القصيدة ، يقول على لسان المجنون ، أمام قبر الشاعر الفارسى الذى يتخيل نفسه أمامه :

«لقد كُنتُ السهم وأنت اليد التى تشد القوس ، والقوة التى تجعلنى أطير إلى المحبوبة عبر العاصفة . والآن ... أظلمت السماء ، وانغلقت أوراق الغابة ثانية ... جامى أياجامى ! أنت يا من أنا امتداد له ...

جمالك الخفى جعلنى كما أنا الآن
كان المادة فى قلب الكلمات
موسيقاك العميقة مصدر صوتى ...
كانت مرآتك القلب الكبير الذى يلتقط
النور ويجعل منها ليلى ...»

(«مجنون إلزا» . ص : ٤٢٠)

بالرغم من هذا ، يلاحظ أراجون أن قيساً العامرى كان بدويًا ، وأن النموذج الذى استند إليه كان حب قيس لليلى ، لا ذلك الحب الذى نجده فى قصائد شعراء الفرس .

ويلفت أراجون النظر إلى أن بطل «مجنون إلزا» لم يتخذ اسم قيس العامرى «الذى مات من الحب فى بلاد نجد» ، إلا بعد إصابته بالجنون . لكن ، كيف عرف قصة قيس وليلى ؟ يفترض الشاعر أن نصها وصل إلى غرناطة بطريقة ما ، وأن المجنون وجده فى أحد الحوانيت . عندئذ ، نشأت فكرة جنون الحب فى حى البائسين :

«ها هو ذا قارىء وضع نفسه مكان عاشق ليلى
وفقد مثله اسمه واسم ابيه فى نظر الجميع
لم يعد أحد يدعوه إلا بالمجنون
واستبدل فقط باسم ليلى اسم حبيبته
اسم ليس من هنا أو من المغرب أوفارس
اسم لم يتغن به أحد فى الليل فى قوافل العرب
ويشبه كثيرًا ثمرة مثلجة فى قيظ الصيف ...»

(«مجنون إلزا» . ص : ٥١)

الشعر هو أول شىء يربط بين أراجون والمجنون . فكلاهما شاعر ، قبل أن يكون عاشقًا لإلزا ، أو ليلى ، بل لأن كليهما عاشق لإلزا . يقول المجنون عن مفهومه للشعر :

«أسمى شعراً الصراع بين الفم والهواء والصمت ، ذهول الزمان ، وحيرة الضلال المطلق .

أسمى شعراً الصرخه التى تنتزعها المتعة منى ، أو الجملة التى يستقلها الحجر .

أسمى شعراً ما لايتطلب الفهم وما يتطلب ثورة الاذن» .

(«مجنون إلزا» . ص : ٢٢)

والشعر مبدأ حياة أراجون ، بالرغم من أنه كتب النثر أيضًا ، تمامًا كما كان الشعر اللغة الأدبية المفضلة عند العرب . لذا ، لا تخلو القصيدة من الإشارة إلى أهمية الشعر والشعراء فى غرناطة :

«كل ما يمكن أن تضمه غرناطة من شعراء يأتى إلى ضفاف النهر ليتناقش إلى أن تُنهك قوى الشمس .
وعددهم فى هذه المدينة من الكثرة بحيث يشبهون حقلاً غطّته طيور السمّان . ألا يحفظ الناس فيها أبيات الشعر قبل أن يتعلموا القراءة أوحتى القرآن ؟
منذ أن ملأ هذا الشعب إسبانيا وكأنها كأس .
نسى المحاربون رائحة الجمال .
وعندما تحدث أشياء مذهلة
يقوم الأطفال ليرتجلوا بأفواه لها لون المطر ...»

(«مجنون إلزا» . ص : ٢١)

والشعر يدرس فى غرناطة مع القرآن والحديث ، بل قبلهما أحيانًا :

«من نافذة المدرسة لا تسمع قط كلمات الرسول،وإنما شعر ابن زيدون والغزالى ...»

(«مجنون إلزا» . ص : ٣١)

وأكد أراجون أهمية الشعر عندما أفرد فصلاً خاصًا من الكتاب لأغانى المجنون . كيف وصلت هذه الأغانى إلى أراجون ؟ إن زيدًا ، الصبى الذى كان يقوم بخدمة المجنون ولازمه طوال حياته ، هو الذى عنى بتسجيلها ، وجعل لكل قصيدة عنوانًا ، لكى يتيسر له الرجوع إليها عند الطلب . إلا أن زيدًا لم يسجل إلا أغانى الحب فقط .

«دهش بعض العلماء فيما بعد أن زيدًا لم يسجل الزجل أو القصائد الأخرى التى خص بها النجدى قصة غرناطة ومأساتها ، كما هو معروف للجميع ، وإنما سجل فقط تلك القصائد التى تتحدث عن إلزا وحبه لها ...»

(«مجنون إلزا» . ص : ٦٢)

ولما سئل عن سبب ذلك ، قال إن الكتابة لم تجعل لما يزول ، بل لما يبقى ، وإن أستاذه المجنون علّمه أن «مستقبل الرجل هو المرأة ، لا الملوك» . (ص : ٦٢) .

والشعر ، فى «مجنون إلزا» يتخذ أشكالاً مختلفة متعددة : الشعر الحر ، الشعر المنثور ، النثر الشعرى ، الخ .. والقصائد متنوعة الوزن ، والبحر ، والقافية . وإزاء هذا التباين ، أحسّ أراجون أنه معرض للنقد ؛ مما جعله يدافع عن كتابه ويستشهد بالشعر العربى :

«هل يجب أن أقول لأولئك الذين قد يأخذون على الخلط بين الشعر والنثر ، واختيار أشكال من القول لا تنتمى إلى هذا القطب أوذاك ، هل يجب أن أقول لهم إن الشعر العربى غالبًا ما كان إيضاحًا لتعليق نثرى أو بحث شعرى ، تتخلله بعض الأمثلة والقصائد ؟» .

(«مجنون إلزا» . ص : ١٦)

ويضيف أن الشعر الفرنسى ، كالشعر العربى ، يمكن أن يعمد إلى هذه الأشكال الوسطى ، ومن بينها ذلك النوع من النثر المسمى سجعًا ، والذى يعتبر القرآن أفضل مثال له .

هناك أبيات مرتجلة ، على حد قول الشاعر ، مثلما فى «يرتجل رجل المرج قصيدة ردًا على الغريب» (ص : ٣١) ، وأخرى أقرب إلى شعر العامية ، كما فى «ما يراه العامة» (ص : ١١٧) ، وأغان ، وقصائد أقرب إلى المسرح ، ينطقها صوتان يجرى بينهما حوار ؛ «فى المرآة المحبوبة» ، ويدور الحوار بالشعر بين الأم (عائشة) وابنها الملك .

وحظى الزجل بإيثار الشاعر له ؛ فهو يكثر من استخدامه ، ويحرص على أن يشير إليه عنوان القصيدة . وجدير بالذكر أنه لا يترجم كلمة زجل ، وإنما يكتبها بالحروف اللاتينية . ونسوق ، فى هذا الشأن ، مثالين ، أحدهما «زجل قنطرة العود» التى يلتقى عندها العشاق :

«هى وحدها لها السماء
التى لا يمكن أن تأخذوها منى
هى وحدها لها القلب
وليجرؤ أحد على انتزاعه أوشقه
هى وحدها تبلغ الأحلام
التى تحول يدى إلى رماد
هى وحدها تقلت من اللهب
كما يفعل السمندل
هى وحدها تفتح روحى
لما لا يمكن سماعه
هى وحدها ومن يعرف من أين
يأتى الطير إلى الزمان الحلو» ..

(«مجنون إلزا» . ص : ٥٣)

والآخر قصيدة ينشدها قيس ابن عامر ، وعنوانها «زجل المستقبل» :

«المرأة مستقبل الرجل
إنها لون روحه
إنها صوته وضجيجه
إنه بدونها مجرد سباب
مجرد بذرة بلا ثمرة
فمه ينفث هواء وحشيًا
حياته ملك للخراب
ويده ذاتها تهدمه
أقول لكم إن الرجل وُلد
للمرأة وولد للحب
سيتغير كل شىء فى العالم القديم
الحياة أولاً ثم الموت
وكافة الأشياء المتقاسَمة
الخبز الأبيض والقبلات الدامية
سيرى الرجل والمرأة معًا ويسقط
عن حكمها الثلج كالبرتقال» .

(«مجنون إلزا» . ص : ١٦٦) .

ومن أجمل القصائد التى ينشدها المجنون قصيدة بعنوان «بدا إلزا» :

«أعطنى يديك من أجل القلق
أعطنى يديك اللتين طالما حلمتُ بهما
اللتين حلمت بهما فى وحدتى
أعطنى يديك لكى أنقذ
عندما آخذهما فى شَرَكى البائس
شَرَك الراحة والخوف والعجلة والانفعال
عندما آخذهما كماء الجليد
الذى يفلت من كل مكان من بين يدى
هل تعرفين أبدًا ما يمر بى
ويغزونى ويشيع الاضطراب فى
هل تعلمين أبدًا ما يخترقنى
وما خُنته عندما ارتجفتُ»

(«مجنون إلزا» . ص : ٦٩)

* * *

لا يجمع بين «مجنون ليلى» و «مجنون إلزا» ، حب الشعر وأهميته فحسب ، وإنما الوظيفة الدرامية التى يقوم بها أيضًا . فى «مجنون ليلى» ، يقف الشعر الذى يقوله قيس فى ليلى حائلاً دون زواجه منها . ثم يتمثل فيه وجود ليلى الغائبة عندما يختار قيس الحياة المنعزلة فى الصحراء . والشعر أيضًا أداة يعبر بها قيس عن جنونه . إذن ، فى «مجنون ليلى» ، الشعر عقبة وعزاء فى آن . ويمكن أن نقول بطريقة ما

إن الشعر كان سببا ، ضمن أسباب أخرى ، فى انتهاء قيس العامرى إلى الموت .

فى «مجنون إلزا» ، يلفت المجنون الأنظار إليه بقوله الشعر أيضًا . وهو الوحيد بين الشعراء ـ على حد قول أراجون ـ الذى ظل يتغنى بالحب ، فى زمن صار كل شىء فيه إلى الهلاك والدمار . وينتهى به قول الشعر إلى المحاكمة . فهو يقول الشعر فى امرأة يعبدها بدلاً من أن يعبد الله . والأخطر من ذلك أن هذه المرأة ، إلزا ، لم توجد بعد . وهنا ، يبتعد أراجون عن أصل القصة العربى ، ويوجه الشعر إلى مسار جديد كل الجدة .

إن قصائد الحب التى كتبها المجنون فى إلزا ، وسجلها زيد، هى وسيلته فى الوصول إلى زمان إلزا ، إلى المستقبل ، والأداة التى تمكنه من قراءة ذلك المستقبل والسيطرة عليه ، والمشاركة فى صنعه . وكان الشعر أيضا أداة عمد إليها أراجون ليسجل اسم إلزا فى صفحات التاريخ ، تاريخه الشخصى وتاريخ فرنسا . ويتغلب على الزمان الذى يمضى . وهكذا يرتبط الشعر بتيمة الزمان التى يوليها الشاعر أهمية كبرى فى قصيدته .

تنتظم من فصل إلى فصل ، فى «مجنون إلزا» ، مجموعة من التأملات الشعرية والفلسفية . تدخل فى سياق قصة حب المجنون ومأساة غرناطة فى شكل فواصل غنائية . وهى تبدو وكأنها أداة لا يمكن أن تقاس بها العلاقة بين زمان البشر وتتابع الأحداث . وهى علاقة تحققت بالشعر .

ويتمثل تأمل أراجون فى الزمان فى إقامة علاقة معينة بين عدة أحداث . والشاعر يعرف الزمان بهذه العلاقة . ليس بتتابع الأحداث أو تزامنها . لأن الزمان لا يتمثل فى كل حدث على حدة .

ويرى أراجون فى الزمان مفهومين : مفهوم سيكولوجى ، وآخر يعتبر الحاضر مرآة للماضى والمستقبل .

وتحتل تيمة الزمن عدة قصائد فى «مجنون إلزا» . منها «رؤية المستقبل» ، و«الساعة» ، و«حكاية المرآة ـ الزمان» . أما دراسة الزمان ومعناه ، فيمكن أن تنطلق من وجهتى نظر مختلفتين : الإيحاء بالتغيير ، والانتقال المستمر أو غير المستمر من موقف إلى آخر ، أو الإيحاء بالحركة الداخلية للحياة .

ويلاحظ أحد المستشرقين أن أراجون طلب يومًا تفسيرًا لأزمنة الفعل فى العربية . ويضيف : هل كان أراجون يعرف أن هناك من ميز ، قبل بروست ، بين زمان الأنفس ، أى الزمان الداخلى ، وزمان الآفاق ، أى زمن الساعات ؟

وتعبير أراجون عن الزمان يتم أساسًا ، من خلال المرآة والساعة ، والتشابه بينهما . وتتضح العلاقة بين الزمان والمرآة أفضل ما تتضح فى «حكاية المرآة ـ الزمان» :

«فى العالم المرآة لا حب إلا حب واحد يزيف أى تبادل ظاهرى ..
فى العالم المرآة يدخل كل شىء ما عدا المرآة
إذا كنت مرآة امرأة فهى لا تراك
إذا كنت مرآة نفسك لاباب إلا بابك على العالم
إذا كنت مرآة مرآة عن أى شىء تتحدثان معًا .
لكن إذا كانت المرآة مرآة زمان بدلاً من المكان
لما الذى يجرى على صفحتها ...
تخيل فقط مرآة يعكس فيها الزمان الزمان
تخيل الصورة التى يأتى بها إليك
هذه المرآة التى لا ترى فيها نفسك بل تراها هى
تخيل المرآة ـ الزمن تسكنها الصورة ـ الحب
ربما استطعت أن تدرك عندئذ تمزق من يرى المستقبل» ...

(«مجنون إلزا» ، ص : ٢٠٠ ـ ٢٠١)

والساعة صورة أخرى للمرآة . فهى لا ترى الوقت الذى تشير إليه . لذا ، كانت رؤية الإنسان محدودة . ومن المستحيل أن تمتد إلى ما لانهاية :

«ألا تستطيع أن تحل الساعة وتتخيلها فى شكل آخر
لا لتسجيل الوقت الذى تعطى لك فى سيرها
ولكن لإجبارها على سلوك سبل
رفض أن يسلكها هذا الجواد الفاسد
وإذا كان الإنسان قد خلق عقرب الساعة لكى يتبعه فهو
لا يستطيع أن يجد آلة تروضه» .

(«مجنون إلزا» ، ص : ١٩١)

ولا ينبغى أن يكون الكاتب شبيها بالساعة التى تسجل الوقت وظيفة الشاعر أكثر طموحًا وتعقيدا :

«التغلب على الزمان حتى فى قانونه
وإعطائه معنى نظام عكسى
لا توجد فى رأيى مشكلة أخرى» .

(«مجنون إلزا» ، ص : ١٩٢)

وهناك جانب آخر للواقع المرتبط بالزمان : تعارض الماضى والحاضر ، وترابطهما فى آن واحد :

«إنه الزمان الثقيل زمان الآفاق المحدودة
الزمان الذى يمضى ومع ذلك يبقى
الزمان الأسير الذى يسمى زمانًا
طالما ظننت أنى أسلك هذا الطريق
الذى يخترقنى بين الأمس والغد» .

(«مجنون إلزا» ، ص : ١٩٢) .

لا يتخلى أراجون عن السمات الذاتية الفردية التى تعبر بها مأساة زمان البشر عن نفسها ، ويحاول ، عن طريق الصورة الشعرية ، أن

ينتقل من النسبي إلى اللانسبي ، من واقع الحياة الداخلية ، إلى الواقع الذي يغير العالم الخارجي ؛ فهو يرى أن التفسير الصحيح للأحداث هو التغيير بعينه . والعلاقة بين النسبي واللانسبي علاقة عضوية يبقى عليها أراجون في مستوى عال . نجد أولاً زمن الحياة الذي يمضي :

« أسمع جيدًا نزيف الزمن
لدرجة أنني أرى في كل لحظة آخر لحظة
ويتحول الزمان بين أصابعي الزجاجية
وعند ركبتي إلى محنة قاسية » .

(« مجنون إلزا » ، ص : ٣٣٢)

والتعبير الفسيولوجي عن الزمان تعبير واضح ظاهر ، يتمثل في علامات محسوسة تدل على تفتت الحياة الذي يرفض الإنسان التسليم به ، وإن كان يفرض نفسه عليه فرضًا . ونذكر من بين الأشكال التي يتخذها هذا التعبير ، الحوار الذي يجرى بين الشاعر وعارض الباليه ـ وهو أشبه بالمخرج ـ الذي يقترح تصوير شيخوخة المجنون الأندلسي على خشبة المسرح . يرد أراجون عليه في القصيدة بقوله :

« أفهمُ أفهم لكن ما الحاجة إلى إظهار الشيخوخة . يكفى الرجل العجوز
الذي يمكن أن يكون هنا بطريقة تجريدية راقصًا شابًا وجميلاً جدًا ...
إذن الشباب ذاته فكرة نسبية للغاية
قد تكفيك للإشارة إلى ذلك خصلات بيضاء كبيرة غير منتظمة فوق وجه خال من التجاعيد » ...

(« مجنون إلزا » ، ص : ١٨٦)

والشيخوخة حقيقة لا يسلم بها المرء إلا بصعوبة :

« أشعر بألم النظرة الضائعة . وخضوع الكتف
وجفاف الوجنة وذبول البشرة وهذه الوصمة المبكرة
علامات الحياة قبل عيش الحياة وتنازل النظرة
وأسوأ ما في الأمر هو مع ذلك ما نحدسه إزاء ثنايا الروح السابقة لأوانها » .

(« مجنون إلزا » ، ص : ٢٧٤)

هكذا ننتقل من الحقيقة المادية إلى حقيقة أخرى معنوية ، وتصبح شيخوخة الروح محاكاة ساخرة لشيخوخة الجسد .

ونجد في « مجنون إلزا » طبيبًا فيلسوفًا ، تخيل أراجون أنه يعالج المجنون المختبيء في مغارة الغجر ، بعد سقوط غرناطة . يقول الطبيب :

« لا ينبغي أن تبدو لنا تغيرات قيمة الزمن كما تبدو ، أي تصورًا فلسفيًا لا يستطيع أن يفهمه العامة : يشعر كل منا بهذه التغييرات في حياته الخاصة ... فزمن الطفل غير زمن الرجل ، وزمن الساعات ، باعتباره زمنا موضوعيا ، يختلف كقيمة ذاتية في نظر كل منهما . إن ساعة الزمن تبدو للطفل أطول بكثير ، وتبدو أقصر للعجوز ، وكأن الإحساس بالزمن يتغير ، ويسرع ، كلما قل ما تبقى للإنسان من عمر » ...

(« مجنون إلزا » ، ص : ٣٧٢)

والنظرة الجدلية إلى زمن الإنسان وعلاقته بزمن التاريخ هي الخلفية التي نجدها وراء اللحظات الهامة المؤثرة في « مجنون إلزا » . ومع كل قصيدة وكل تعليق يليها تتصاعد ، في خطين متوازيين ، مأساة المجنون ومأساة غرناطة . وشيئًا فشيئًا ، يشعر القاريء بألم المجنون في الحاضر ، واقتراب نهاية غرناطة المهددة بحرب ضروس ، والقلق أمام المستقبل الذي تشير إليه رؤية مزدوجة للزمان :

« اسمعوها تبكي داخل نفوسكم
حكايات الزمان الماضي .
إن البذرة الرهيبة التي تنثرها
تنضج من قصيدة إلى قصيدة
الثورات المتكررة » .

(« مجنون إلزا » ، ص : ٣١٢)

وفكرة الزمان فكرة نسبية في حد ذاتها :

« إذا نظرت إلى الوراء ، جعلتني تفاصيل الحياة القديمة أشعر بالتغييرات الكبيرة التي تمت . لم نعد نشعر حتمًا بالبرد في الشتاء . وإذا كان تلك البشر لا يجدون بعد شيئًا يأكلونه ، فهذا يمثل تحسنًا رائعًا للمصير الإنساني . إن الالتفات إلى الماضي معناه الإيمان بالأفضل .

لكن ، إذا كنت لا أتخيل المستقبل بل أراه ، وأصدر الحكم على ما أمامي ، لا على ما خلفي ... ماذا سيكون رأي المجنون في ؟ هل ينتشي قريني المسكين حقًا بالطائرات والكهرباء ؟ أطلقوه في باريس ، في زمان إلزا ، ولسوف يعتقد أنه في الجحيم . إن ما أراه تقدمًا ضرب من العذاب بالنسبة له » ...

(« مجنون إلزا » ، ٤٠٨ ـ ٤٠٩) .

وكما ربط أراجون في القصيدة بين مأساة المجنون ومأساة غرناطة ، يربط ، في الزمان ، بين مأساة غرناطة والأزمنة الحديثة : بدأت المأساة مع سقوط غرناطة ، وامتدت إلى الحرب العالمية الثانية ، وعام ١٩٤٠ بصفة خاصة ، وحرب الجزائر . هكذا اتصل الماضي بالحاضر ، وتحول الشعر من مجرد ترف إلى طريقة مبتكرة لقراءة التاريخ :

« في رندة ، لأول مرة ، ألقى اللهب من السماء على مدينة البشر ، ألقى ذلك المطر الذي تتحدث عنه السورة الخامسة والعشرون من القرآن .. أكتب هذا وأنا أتنزه في باريس التي خلت فجأة ، في هذه الساعة التي سقطت فيها أول رصاصة من السماء ... إن رندة

عام ١٤٨٥ لا تبعد نظرى عن أوران أو عن غرناطة . هنا ، طورت النار التى اخترعها فكر الإنسان ، لأول مرة ، لكى تهدم براءة الحياة ، من السماء . مهما قلتم لى أن حريق رندة يشبه حريق هيروشيما ، فهو مجرد يوسفية أمام الشمس » ...

(«مجنون إلزا» . ص : ١١٦) .

وفى مرآة غرناطة التى تعكس حاضرنا ، تبين أن أول وآخر مغامرة يمكن أن يقوم بها الإنسان فى عالم الواقع هى مغامرة الحب . هكذا يشهدنا أراجون على مأساة أصيلة كانت فى الماضى ، ويتغلب على المسافة التى تفصل بين الماضى والحاضر ليغوص بنا فى واقع زمننا . وتكمن ، وراء كل هذا ، أزمنة فجر جديد يرى الشاعر نوره ، وتستند مغامرة الزمن إلى رؤية جريئة قام بها شاعر جن بحب إلزا .

وإذا كان المستقبل الذى حلم به المجنون لم يأت إلا بالويلات والحروب ، فهذا لا يعنى أن أراجون شاعر متشائم . فالمستقبل عنده يظل قيمة إيجابية مرتبطة بالنور والأمل ، والأفضل ، والمستقبل هو الذى سيشهد حكم الرجل والمرأة معًا . وتعبر عن كل هذه المعانى قصيدة «رؤية المستقبل» :

«أتكلم معك وتهربين منى
أتبعك وتطيرين
عيناك فى مكان غير مكانى
قلبك ملكته كلمات أخرى
وفى الحاضر الأعمى
أيامى أيام مطر
أتكلم معك وكلك
مع أحلام هناك
تهربين منى وتسلكين سبلاً
لا تعرفها خطاى
أتبعك وأخشى
ما تسمعينه بعيدًا

ماذا ترين ياحبيبتى
ولا يُسمح لى أن أراه
ماذا تقول هذه الأصوات
البعيدة بحيث لا أصدقها
تقول لك أنت التى لا أؤمن إلا بها
ولا أقوى على ترك صليبى
هذه الحياة تنتهى
يا حبى يامطلق الوحيد
من أجلك تشرق شموس
لا غسق لها
هذه الحياة طويلة قصيرة
يا حبى فما وراء الأحلام
الغد ليس آتٍ
الغد ليس مجالى
لا أستطيع الوصول إليه
حتى فى نهاية الحياة
ما المستقبل
أجهل ذلك وتعرفينه

تقولين لى أشياء غامضة
على أعتاب الأزمنة المنيرة
وقبل الورود لا تكون
أشجار الورد إلا براعمًا
يزدهر كل شىء حيث تخطين
يا إلزا التحولات » .

(«مجنون إلزا» . ص : ٩١ – ٩٢) .

الزمان إذن هو البطل الرئيسى فى القصيدة . أما بقية الشخصيات فتتمثل فى غرناطة ، والمجنون ، وإلزا . قلنا إن مأساة غرناطة تعكس مأساة المجنون ، وإن سقوط غرناطة يتفق زمنيًا مع موت المجنون . أما إلزا ، فشخصية توجد بالقدر الذى يجرى به الحديث عنها . وبما أن الشاعر المجنون لا يكف عن ذكرها ، يكاد وجودها فى القصيدة يعادل وجوده . والمجنون هو همزة الوصل بين حاضر غرناطة ومستقبل إلزا على مستوى آخر ، تقمص شخصية قيس العامرى ، الشاعر العربى العاشق . وهو فى الوقت نفسه صورة من الشاعر أراجون ذاته . ومن ثم ، نرى أن المجنون هو الشخصية المحورية فى القصيدة .

والمجنون شاعر عجوز ـ بعكس قيس الحقيقى ـ يقول مالا يفهمه ، ويعتبر آخر الشعراء الذين تحدثوا عن الحب والقبل . لكن هذا الشاعر لا «يهتم بالبحر أو القافية» ، ولا يفهم إلا «معنى الكلمة القاسى كسكين مشحوذ يمرره تحت رموشه» . (ص : ٢٤) . وهويتنبأ بقدوم إلزا ، ويتغنى بحبه لها فى غرناطة القرن الخامس عشر ، كما يذكر سلفا مأساه العاشقين اللذين سيفرق بينهما الزمان فى القرون المقبلة . وشخصية المجنون هذه ليست جديدة فلقد سبق أن جاء ذكرها فى كتابات أراجون . واعلنت عنها آخر أبيات «إلزا» :

«عندئذ ستُسمع تحت نبرة الهذيان
فى الكلمات العمياء صرخات الجنون
سيُسمع لحبى لك انفجار ازدهار
شجر الورد البشرى الكبير» ...

(«إلزا» . ص : ١٧٥)

لكن غناء المجنون هنا يعلو أكثر مما علا فى «الشعراء» ، و«إلزا» ، و«الرواية التى لم تكتمل» . ويتخذ نبرة هاذية سامية ، ويعبر عن حب كبير شامل ، ملك على الشاعر فؤاده ، وعرضه للتهديد والحظر . أما جنون قيس فيكمن فى حبه لإلزا حبًا جمًا ، وتغنيه بالمرأة والرجل ، قبل أن يحين زمانها . لهذا ، يسخر منه الجميع .

من الناحية التاريخية ، المجنون على حق فى إيمانه بالمستقبل ، والسعادة ، والحب . يقول أراجون فى هذا الصدد ، فى حديث له مع ف . كريميو :

« مجنون غرناطة الذى عاش فى القرن الخامس عشر ، رجل تكون فكره وفقاً للمناقشات الفلسفية التى دارت فى العالم العربى فى الفترة السابقة ، حيث كان الرأى أن الأسرار ملك لله ، وأن الله يكشف عن بعض الأمور للبشر . لكن الفلاسفة العرب الذين استندوا إلى الفلسفة الإغريقية ـ التى لم تكن معروفة إلا قليلاً ، والتى كشفوا عنها للآخرين ـ رأوا أو رأى بعض منهم على الأقل أن التقدم هو بالذات تقدم الإنسان على الله ... وكان المجنون يرى أن هذا التقدم سيهيئ الظروف المناسبة لتكوين ثنائى المرأة والرجل ، إذا استمر ... »

هذا برغم أن مأساة العالم الحديث وانعكاسها فى الوعى البشرى بدأت فى غرناطة ، عام ١٤٩٢ . وربما كان هذا سبباً إضافيا لاختيار أراجون لهذه المدينة وتلك الفترة .

وكلما مر الوقت ازداد هذيان المجنون خطورة ، وازدادت المأساة قوة وعنفاً :

« عندما اقترب المجنون من الأزمنة التى يطير فيها الإنسان ، تملكه تعب شديد لأن عدد الأشياء التى لا تفهم كان يزداد بدلاً من أن يقل كما تصور دائماً ...

كان يبدو أن التغلب على السرطان وحرث الأرض بلا حارث أكثر إلحاحاً من تكوين ثنائى الرجل والمرأة ، واتخاذ توازنه كمحرك لذلك المجتمع الجديد الذى زاد الحديث عنه .

تملك قيساً تعب بالغ . وإذا كان قد رأى الفرق بين الأدوات التى اخترعت وأدوات عصره ، فهو لم يدرك ، فيما يبدو ، أى تغيير فى أمراض عصره الأساسية . وتملكه القلق ، لأن زمان إلزا قد آن ، ولأن المرء يقل علماً كلما تعلم ، ولأن الألم ، والموت ، لم يتغيرا ، أخذ يخاف عليها ...

(مجنون إلزا . ص ٣٦٤)

خاف المجنون عليها ، كما خاف أراجون على إلزا تريوليه ، فى زمن الاحتلال الألمانى ، وكما خاف عليها دائماً ، وعلى حبهما . ولكن الخطر كان أكبر هذه المرة : فهو خطر الإبادة النووية الذى يجثم على قصيدة غرناطة ، وكأنه سحب عاصفة صيفية تتجمع غيومها فى سماء زرقاء صافية .

وجدير بالذكر أن حب المجنون تحول من حب الله إلى حب المرأة . ويرى أراجون أن فى هذا خروجا على الدين ، وعلى العادات والتقاليد الموروثة :

« إنه كالوثنى الذى لا يعرف الطريق إلى الحجر الأسود
ويتجه بعبادته إلى امرأة غريبة على الإسلام
لذا لا تحترم جنونه الذى لا يفسر
ويقطع الصلة بكل قواعد الحب المتفق عليها » .

(« مجنون إلزا » . ص : ٥١)

لكن حب المجنون يظل تصوفًا ، أقرب إلى العبادة ، كل ما هنالك أن المعبود قد تغير :

« إذا أردت التحدث إلى هذه المرأة ، وأى فرق بين الصلاة والغناء ، لن أخفى حبى تحت ستار الدين وأتظاهر بتوجيه ما يعود إلى هذه المرأة إلى الله » ...

(« مجنون إلزا » . ص : ٥٤ ـ ٥٥)

ويعطى المجنون للمحبوبة أجمل الأسماء لتختار بينها ، و « تجعل منها عقدًا ليوم واحد سرعان ما تلقيه » ... وهى أيضا القبلة التى يتجه إليها بصلاته .

وكما يتزع المتصوفون إلى الكمال بتأملهم الذات الإلهية ، يخلق المجنون إلزا ، بحبه لها وتصوفه ، ويكتسب ذاته من خلال هذه العبادة :

« إنها القمة هنا قمة ذاتى على الأقل
واسخروا منى لقد توصلت إلى ذلك » ...

(« مجنون إلزا » . ص : ٣٩٧)

هكذا احتفظ أراجون باسم المجنون ، قيس ، وجعل منه إنساناً جن بحب امرأة يخاطبها وكأنه من المتصوفين . لكنه أدخل تغييرات جوهرية على الأصل : إلزا مجرد اسم امرأة يعشقها المجنون بخياله لأنها نشأت من خياله . والحب حب عذرى ، لكنه متجه إلى المستقبل لا الحاضر . وغير أراجون أيضًا فى زمان القصة ومكانها ، وجعل من قصة المجنون صورة من قصة شعب وبلد ومدينة ، ومن ثم ، ربط بين العام والخاص ، وجاءت القصيدة أقرب إلى الملحمة التاريخية . وإذا كان أراجون قد اعتمد على الإطار العام لقصة معروفة ، فلقد أتى بمعالجة مبتكرة ، هى قراءة ذاتية وموضوعية فى تاريخ إسبانيا العربية الإسلامية .

المراجع :

L. Aragon: «Le Fou d'Elsa», Paris, Gallimard, 1963.

C. Haroche: «L'idée de l'amour dans le **Fou d'Elsa** et l'oeuvre d'Aragon», Paris, Gallimard, 1966.

J. Sur: «Aragon, le réalisme de l'amour» Paris, Editions du Centurion, 1966.

Y. Gindine: «Aragon, Prosateur Surréaliste». Genève, Droz, 1966.

ألف ليلة وليلة

فى المسرح الفرنسى

هيام أبو الحسين

قصص ألف ليلة وليلة قديمة قدم الدهر ، ويكاد يكون من المستحيل حصر الأعمال الأدبية التى استقت مادتها من هذه الحكايات ، والتى نجدها فى الآداب الشرقية والغربية على السواء ، فى صورة روايات وأشعار ومسرحيات ، أو قصص تحكى للأطفال ، أو مجرد حكم وأمثال . لذا فقد رأينا أنه من الأفضل أن نقتصر على غزو ألف ليلة وليلة لبلد واحد هو فرنسا ، وظهورها فى فن أدبى واحد وهو المسرح .

ظهرت أولى المسرحيات الفرنسية المستقاة من ألف ليلة وليلة فى أوائل القرن التاسع عشر ، أى فى تلك الحقبة التى أعلن فيها الكتاب الفرنسيون ثورتهم المرتبطة بالرومانتيكية ، وتدفقوا على الشرق ، مهد الحضارات ، ومهبط الوحى على شهرزاد . وكانت ألف ليلة وليلة حينذاك فى نظر الغربيين رمزا للشرق الأسطورى،على الرغم من أنها كانت فى الشرق نفسه مبعدة عن الدوائر الأدبية الرسمية .

لقد ظلت ألف ليلة وليلة فى الشرق العربى جزءاً من التراث المنقول شفاها حتى بداية القرن التاسع عشر ؛ وكان كثير من أهل الأدب والمثقفين يرتابون فى قيمتها ، على الرغم من شعبيتها الضخمة . أما فى الغرب فإنها احتلت منذ مطلع القرن الثامن عشر مكانة مرموقة ، لاتضاهيها إلا مكانة الإلياذة والأوديسة . ومن هنا كان إقبال الكتاب عليها ، واتخاذها مادة لإنتاجهم . ولكى تفهم هذه الظاهرة من ظواهر الأدب المقارن لابد أن نعود إلى الوراء لنتتبع ألف ليلة وليلة فى شكلها ومضمونها ، ونحدد نظرة الشرق إليها ، ثم نصحبها فى رحلتها إلى الغرب . أو بالأحرى إلى فرنسا ، وتكيفها مع الذوق الأدبى ، وتغلغلها فى المسرح الفرنسى .

إن ألف ليلة وليلة غنية عن التعريف ؛ فمن مناّ لم يقرأ فى آونة ما من حياته ، جزئيا أو كليا ، تلك الحكايات التى بفضلها أنقذت شهرزاد رقبتها ورقبة بنات بلدها من سيف الجلاد ، وهذبت أخلاق شهريار ، فتحول من طاغية متعطش للدماء ، إلى زوج مخلص وحاكم عادل ، وعاهل رفيق برعاياه ؟

إن قصص ألف ليلة وليلة دبجتها وأثرتها أقلام الكتاب والنساخ على السواء ، وتناقلتها ألسنة الخاصة والعامة والمحترفين من الرواة على مرّ العصور . ووجد فيها الكبير والصغير ، والمتعلم والأمىّ ، والغنى والفقير ، متعة فنية لاتضاهى ؛ فهى تجمع بين العامية والفصحى ، وبين الشعر والنظم ، وبين السجع اللفظى والنثر الأدبى ، وبين سهولة الحديث وعمق الفكرة . فإذا ماتجاوزنا الشكل إلى المضمون ، ودلفنا إلى حناياها ، وجدناها تخاطب العقل والقلب معا ، وتجذب السمع والبصر ، وتغذى الروح والخيال،وماأحسبنى أغالى إن قلت إن ألف ليلة التى حار المؤرخون فى تحديد منشئها ومصادرها وتاريخ

ظهورها إلى حيز الوجود ، قد حوَت بين دفتيها كل الأنواع الأدبية التى عرفتها الإنسانية منذ فجر التاريخ؛ إذ ، نجد فيها التيار الواقعى الذى يصف الحياة بحلوها ومرّها ؛ فشهرزاد تدلف إلى قصور ذوى الجاه لتتحدث عن بذخهم ، ثم تطرق بيوت الفقراء لتصور رقة حالهم، وكثيراً ماتتطرف فى هذه الواقعية حتى تصل إلى مايمكن أن نسميه بالطبيعية ؛ فلا تحجم عن وصف مناظر منفّرة ، ولاتتورع عن ذكر ألفاظ نابية،وتتلاعب بالمشاعر ، وتثير الأشجان أو الحماسة ، مثلما يفعل هوميروس وزولا .

أما قصص الأسفار فتحملنا على أجنحة سحرية إلى السند والهند والبنغال،وتصف فى بلاغة ومبالغة الأخلاق والعادات ، والحاصلات الزراعية والمنتجات الحرفية ، والمخلوقات الحقيقية والكائنات الخرافية، مما حدا بنقاد الغرب إلى اعتبار ماركو بولو حفيداً من أحفاد السندباد ، وقارنوا بين أسفار الرحالة الشرق ورحلات جاليڤر الشهيرة ، كما قارنوا بين البلاد الأسطورية التى زارها السندباد وتلك التى تنقل بينها أوليس ، وترنم بها هوميروس فى ملحمتيه الخالدتين . وكثيرا ما يتسم هذا اللون من القصص بالخيال الجامح والغرابة المحيرة فى تصوير البقاع والكائنات والمخاطر والأهوال التى يتعرض لها الأبطال . ونحن إذا أمعنا الفكر فيها وجدنا بعثا لأساطير الماضى التى تدور حول الآلهة الشمسية والقمرية والنارية ، آلهة الخير والشر ، آلهة مصر وبابل وآشور ومابين النهرين .. الخ . وحكايات ألف ليلة تخرج من سباتها لتتقمص شخصيات وأدواراً جديدة ، وتتكيف مع روح العصر ، ومع المعتقدات أو الخزعبلات التى تسوده ، وتتحول إلى ملائكة طاهرة ، أو مردة وشياطين مهلكة ، تساعد هذا،وتخذل ذاك ،وتقطع آلاف الأميال فى لحظات كالبرق الخاطف ، وتخرج الكنوز الدفينة من مكمنها فى البر والبحر ، تحيل العمران خرابا والخراب قصورا ، وتأتى بالخوارق والمعجزات التى تحير الألباب . وقد يكون هذا هو السبب لوصف البعض هذه الحكايات بأنها ضرب من الخرافات ، ولكنها فى الواقع تشبع غريزة التطلع لمعرفة المجهول واستشفاف الغيب والتحليق فى آفاق بعيدة تخرج الإنسان من واقعه ، مهما كان هذا الواقع جميلا أو كئيبا ، شأنها فى ذلك شأن مانسميه اليوم بأدب الهروب من الواقع .

ويمتزج الواقع بالخيال ، والتطرف بالاعتدال، فى القصص العاطفية التى لم تترك لونا من ألوان الحب إلا ذكرته بإيجاز أو إسهاب . ومامن شك فى أن بعض هذه القصص – وليست كلها – تصور الإنسان عبداً لغرائزه وشهوته ، وتلح على النواحى الحسية،وتفيض فى وصف تفاصيلها بواقعية متطرفة ، أو قل بخيال جامح . ولكن البشر أنواع ، وفى كل زمان ومكان نجد إنسانا يعيش على الفطرة ، وآخر لايريد مقاومة غرائزه ، وثالثا يسعى لإشباعها بكل وسيلة . وهذه القصص الجريئة لاتختلف كثيرا عما أنتجه الأدب الغربى منذ ظهور التيارات التى تدعو الإنسان إلى التحرر من كل قيد يفرضه عليه المجتمع بتقاليده ، والتى حُرِّفت فيما بعد فأدت إلى مانراه اليوم من تحرر طاغ وفوضى ضارية،جعلت الإنسان يتردّى أحيانا إلى مصاف الحيوانات .

ومن المؤسف حقا أن هذه الحكايات طغت على ماعداها من قصص عاطفية ، شاعرية رومانتيكية ، تتغنى فيها شهرزاد بعذاب المحبين ، تلك التى يمكن أن يندرج بعضها تحت مايسمى بالحب العذرى ؛ ذلك الهوى الفتاك الذى يذهب بحياة الأبطال ، كما طغت أيضا على القصص الرمزية التى نرى فيها البطل يجتاز الأهوال للوصول إلى محبوبة نائية صعبة المنال ، وحيث تتلاحق الرموز فى هذه القصص كما يحدث فى شعر التصوف أو العشق الإلهى وأصدق مثال على ذلك قصة الحسن البصرى .

إن أبطال قصص الحب يعبّرون عن المشاعر والأحاسيس المتنوعة التى تهز النفس البشرية . شأنهم فى ذلك شأن نظرائهم فى الآداب الشعبية والكلاسيكية ؛ منهم من يعانى من الغيرة أو الحقد ، ومنهم من يذوب رقة وحنانا ؛ منهم المخلص المتفانى ، ومنهم الغادر المرائى ... منهم من ينال مطلبه ، ومنهم من يقضى دون نيل مناه .

ولما كانت الأسفار والحب هى المحاور الرئيسية التى حاكت شهرزاد حولها قصصها الساحرة،رأينا الكثير من الأسر الشرقية المحافظة تحرّم على أولادها ، خاصة الفتيات ، قراءة كتاب ألف ليلة،خشية أن تصيبهم العدوى ، فيندفعوا وراء لذة الحب ، ويتعلموا أساليب المكر أو يشدّوا الرحال ويغادروا الديار أضف إلى ذلك أن الشرق يستهويه جمال اللفظ ورصانة الأسلوب وسحر البيان . فى حين أن ألف ليلة لاتحجم عن استخدام الألفاظ العامية أحيانا،والتراكيب الركيكة المبتذلة ، كما هو الحال فى الروايات الشعبية أيا كانت ، مما حكم على هذا الكتاب بالنفى من دائرة الإنتاج الأدبى الرسمى ، وإن ظل متداولا على ألسنة الرواة الذين حفظوه من الضياع .

هذا ماكان من أمر ألف ليلة وليلة فى الشرق العربى،إلى أن قررت المطبعة الأميرية بالقاهرة نشرها فى مطلع القرن التاسع عشر ، فكان هذا اعترافا بالقيمة التراثية لهذا الكتاب الذى سبقنا الغرب إلى الإشادة به . فمتى وكيف اكتشف الغرب هذه القصص ؟ وأى مصير لقيته فى أوروبا ؟

تدل الدراسات التى تناولت الأدب الشعبى الأوروبى فى العصور القديمة والعصور الوسطى على أن القصص والأساطير لم تكف عن التجوال بين الشرق والغرب منذ الأزل . كان يحملها التجار والملاحون ، والغزاة والفاتحون ، وحجاج بيت المقدس ، والباحثون عن ذهب أفريقيا ، وحرير الصين ، وتوابل الهند ، وعطور جاوه . وبفضل هؤلاء وأولاء انتقلت أسطورة إيزيس وأزوريس إلى اسكانديناوه ، وترنم شعراء التروبادور المتجولون فى فرنسا بالحب العذرى وشهامة الفوارس ، وتسربت إلى أوروبا القصص الرمزية التى كتبها بيدبا على ألسنة الطيور والحيوانات،والتى قلدها لافونتين فى خرافاته ، وبعضها موجود بالفعل فى ألف ليلة . واختلط أبطال ألف ليلة وليلة ومخلوقاتها الخرافية ومايأتونه من خوارق بما تحكيه الأساطير اليونانية والرومانية والأسرار الكهنوتية المسيحية ، وانصهرت عناصر جاءت من هنا وهناك فى بوتقة الحكايات الشعبية التى تتحدث عن الجان والمعجزات وتروى مغامرات الأبطال فى بلاد العجائب .

وفى أواخر القرن السابع عشر حدث كشف كان نقطة تحول فى تاريخ ألف ليلة ومصيرها . فقد عثر المستشرق الرحالة أنطوان جالان على مخطوط عربى قديم لهذا الكتاب فقرر نقله إلى اللغة الفرنسية . وكان جالان من أساتذة الكوليج دو فرانس ومن المتشبعين بقواعد المدرسة الكلاسيكية التى تقوم على مراعاة الذوق واللياقة وتحاشى المبالغة . ومن هنا جاء رد فعله حيال القصص الجريئة مماثلا لموقف الشرقيين منها ، ولكنه أدرك قيمة الكتاب،ولم يحكم عليه بالموت من جراء عيوب يمكن علاجها . قام هذا المستشرق بعملية «تطهير» للنص من الشوائب التى علقت به على مرّ القرون ، واختار من القصص مايتناسب مع ذوق الجمهور ، ثم «فَرْنَس» ماانتقاه مثلما فعل كورنى وراسين عندما عالجا بالفرنسية روائع المسرح اليونانى والرومانى . وقاما بعملية «فرنسة» لأبطال العصر الهلينستى .

ظهرت ألف ليلة وليلة بالفرنسية فيما بين سنة ١٧٠٤ وسنة ١٧١٣ ، وسرعان ماتوالت طبعاتها ، وانكب الأوروبيون على ترجمتها إلى لغاتهم الجرمانية والسلافية واللاتينية ، وأخذ المستشرقون ينقبون عن مخطوطات وكتب قديمة مماثلة ، ينقلونها من الفارسية أو الهندية أو العربية إلى الفرنسية ، فظهر كتاب «ألف يوم ويوم» ، و«مائة ليلة وليلة» ، وعمد الكتاب الفرنسيون إلى تقليد هذا اللون فظهرت سلسلة «قصص الجان» Le Cabinet des Fées ، وألف كريبيون الابن مجموعة من القصص وصفها بأنها تترية أو آسيوية .

ثم تحول الشرق إلى قالب يصب فيه فلاسفة القرن الثامن عشر آراءهم التقدمية ، ويندددون عبره بمساوىء عصرهم التى أدت إلى اندلاع الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ ، ويدعون - عن طريقه - إلى الإصلاح المنشود . ونذكر من ذلك على سبيل المثال لا الحصر «الرسائل الفارسية» (١٧٢١) للكاتب مونتسكيو ، و«صادق» و«زنوبيا» لڤولتير..... الخ .

وعلى ذكر ڤولتير فهو - رغم تهكمه وسخريته من الشرق وتقاليده فى أكثر من موضع - يتصور - فى كتاب «رحلة العقل» Voyage de la Raison رحلة وهمية فى بلاد «ألف ليلة» . يتنقل أثناءها بين الهند والصين وبلاد الفرس والقسطنطينية عاصمة الدولة **العثمانية** آنذاك . ويقارن بين نظمها وبين مايعيبه على بلاده ، فهو يستغل هذا الإطار الشرقى ليعبر عن ضيق الفرنسيين بالنفقات الباهظة التى تقوم بها الدولة ، والتى تغطيها ضرائب تفرض على الشعب وتُعفى منها الطبقات «المميزة» .وينادى ڤولتير - فى كتابه - بجعل المواطنين سواسية فى الحقوق والواجبات ، وإيجاد توازن بين الجريمة والعقاب، وإلغاء التعذيب ، واحترام ملكية رب الأسرة وتحريم نزعها . ويندد فيلسوف الثورة الفرنسية بحكم يجمع بين السلطتين الدينية والدنيوية ؛ وهو أمر لم تعرفه البلاد التى قام «عقل» ڤولتير برحلته إليها .

وفى أواخر القرن الثامن عشر اندلعت نار الثورة الفرنسية ، وكان ذلك إيذاناً بزوال الملكية المستبدة . وإذا كان فلاسفة ذلك القرن وعلماؤه هم الذين قوضوا أسس الملكية ، فإن أدباءه وفلاسفته دكّوا حصونا لم تكن أقل مناعة واستبدادا ، وهى حصون الكلاسيكية ، فواكبت الثورة الفرنسية ثورة أدبية هى الرومانتيكية،وأخذت تبحث عن مصادر وحى جديدة خارج حدود القارة الأوروبية ، فاستهواها الشرق ببساطته الأزلية ،وقيمه الروحية ، وحياته الوادعة التى لم تكن قد عرفت بعد القلاقل والاضطرابات . وفى عام ١٨٠٠ على وجه التحديد أعلن فريدريك شليجل فى «الأثنيوم» Athenaeum ميثاق التحالف بين الشعر والمعرفة ، ونادى بالتوجه صوب الشرق للبحث فيه عن «قمة الرومانتيكية» . وكانت معرفة أوروبا بالشرق قد تجاوزت - حينئذ - مجرد المعلومات النظرية التى تكفلها القراءة ، وتحولت إلى اتصال مباشر بعد أن استولت إنجلترا على الهند ، وأسس وليم جونس ورفاقه فى البنغال «رابطة كلكتا» التى أصبحت - فيما بعد - نواة «الجمعية الآسيوية» المعروفة ببحوثها عن الشرق ، والتى تعددت فروعها فى القرن التاسع عشر ، فعمت معظم البلاد الأوروبية .

وفى فرنسا بصفة خاصة ازداد التحمس للشرق ، خاصة بعد الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨) التى فتحت أمام الفرنسيين آفاقا حضارية لم تكن تخطر لهم على بال . وفى الوقت نفسه زاد الإقبال على مدرسة اللغات الشرقية فى باريس ، تلك التى حاضر فيها وتخرج منها الرعيل الأول من المستشرقين الفرنسيين .

استفادت «ألف ليلة» من هذا التحمس الجماعى للشرق وأسراره ، فأصبح لايمر عام دون طبعها كليا أو جزئيا . أو نشر قصص منفردة منها فى صياغة جديدة . ولم تعد «ترجمة» جالان النص الوحيد المتبادل ، بل سارع المستشرقون فى فرنسا وانجلترا وألمانيا وغيرها إلى انتقاء بعض القصص وإصدارها فى ترجمة علمية ، تتمشى مع المفهوم الرومانتيكى الذى يسعى إلى إبراز الطابع المحلى والخصائص المميزة لكل بلد على تعاقب الأزمان والأجيال . ونذكر على سبيل المثال - أن كازميرسكى قام بترجمة أمينة لبعض سور القرآن الكريم ووضع قاموسه الشهير ، وأصدر ترجمة دقيقة لقصة «أنيس الجليس» التى تتميز بأسلوبها الرفيع وكثرة مافيها من الأشعار (١٨٤٦) ، واتبع نهجه شربنو الذى نشر عام ١٨٥٣ بمفرده قصة «شمس الدين ونور الدين» وقصة «جودر الصياد» بالاشتراك مع تيرى . ولاقت حكاية «دليلة المحتالة» التى تروى ألاعيب الشطار نجاحا ساحقا ، وترجمها شربنو عام ١٨٥٦ ثم أرنوه عام ١٨٧٩ . ولن يتسع المقام لذكر كل مانشر من ألف ليلة وعنها طوال القرن التاسع عشر ، ويكفى أن نتصفح بيبليوجرافيا فيكتور شوڤان التى صدرت فى ليبج (١٩٠٠ - ١٩٠٥) لندرك مدى الاهتمام بالشرق العربى .

كان من الطبيعى - إذن - أن يقبل الأدباء على قصص ألف ليلة ، ليقتبسوها فى إنتاجهم ، كما حدث من قبل بالنسبة للتراث الكلاسيكى ، وكذلك بالنسبة للقصص الدينى والأساطير والموضوعات التاريخية التى عالجها الرومانتيكيون . وأولى القصص التى تناولها المسرح الفرنسى هى قصة «على بابا والأربعين حرامى» .

وكلنا يعرف قصة على بابا الحطاب مع أخيه الطماع والأربعين لصا ، وكيف نهب على بابا كنزهم قبل أن يلاقوا حتفهم على يد مرجانة المكارة . ولكن قد لايعرف البعض أن هذه القصة لاوجود لها فى أى طبعة من الطبعات المرجعية الأساسية لألف ليلة ، بل هى من تلك القصص التى أضيفت إلى الطبعات الحديثة ، وظهرت أول ما ظهرت فى ترجمة جالان الفرنسية . وأول من اقتبسها للمسرح الفرنسى كاتب من جنوب فرنسا هو جيلبير بيكسيريكور (١٧٧٣ – ١٨٤٤) الذى صاغ منها ميلودراما رومانتيكية عام ١٨٢٣ . وبعد ذلك بعشرة أعوام (١٨٣٣) تناول الموضوع نفسه أوجين سكريب (١٧٩١ – ١٨٦١) ، وهو من أخصب الكتاب المسرحيين الذين عرفهم القرن التاسع عشر؛ فقد نشر بمفرده أو بالاشتراك مع غيره حوالى أربعمائة وخمسين مسرحية ، منها الدراما والأوبرا والفودفيل والأوبرا كوميك . وبالرغم من أن بيكسير يكور كتب ميلودراما،بينما وضع سكريب «على بابا» فى قالب فودفيل ، لكن هناك صفات مشتركة بين المسرحيتين ، وأهمها المغالاة فى إثارة المشاعر ، وفى تصوير بؤس على بابا ، وشراسة اللصوص ، وجو الغابة المخيف ، ثم بذخ على بابا والنعيم «الشرقى» الذى يرفل فيه . وهذه المبالغات الرومانتيكية التى لم يصحبها عمق فى الفكرة ، أو فى تحليل المواقف والشخصيات ، أدت إلى ضياع هاتين المسرحيتين فى طى النسيان ، وذلك عكس ماحدث للأوبرا كوميك الاستعراضية التى ألفها عام ١٨٨٧ ألبرت ڤانلو (١٨٤٦ – ١٩٢٠) مع ولم بوزناخ (١٨٣٢ – ١٩٠٧) .

وتتكون المسرحية الفرنسية من ثلاثة فصول وثمانى لوحات . ونلاحظ أن المؤلفين غيرا كثيرا من تفاصيل القصة العربية ، وأدخلا تعديلات على الشخصيات الرئيسية ؛ فيبدو على بابا حطابا مسكينا لاشريك له فى الحياة سوى جاريته مرجانة . وقاسم ابن عمه وليس أخاه . وهو تاجر كبير تعاونه زوجته زبيدة فى إدارة متجره الذى يضم الكثير من العمال.. تدور التعديلات حول ثلاثة محاور رئيسية هى : محور التناقض ، ومحور الواقعية ، والمحور الاستعراضى الذى يعتمد اعتماداً كبيرا على الطابع الشرقى .

إن التناقض من المقومات الرئيسية لأية مسرحية ،وقد أبرز برجسون دوره فى المسرح الكوميدى بالذات ، عند وضع كتابه الشهير Le Rire. (١٩٠٠) ، والمقصود هنا هو التناقض بين الشخصيات والأوضاع التى توجد فيها،والتناقض – هنا – واضح من البداية إلى النهاية : التناقض بين بؤس على بابا مثلا وبذخ قاسم . ولإبراز هذه النقطة خصص الكاتبان اللوحة الرابعة لما أسمياه «كوخ على بابا» . ولم يكتفيا بذلك بل سرعان ما ألقيا به على قارعة الطريق ، وقد صدر حكم بطرده وبيع أثاثه الرث وثيابه البالية ، بعد أن عجز عن تسديد الإيجار . أما قاسم فيشهد مسكنه بثرائه ، وكذلك متجره المكتظ بالبضائع المتنوعة . وهذا المتجر له وظيفة مسرحية أخرى سنعود إليها فيما بعد .

ويصاحب هذا التناقض المادى تناقض معنوى عكسى . إن طيبة على بابا «الفقير» ، ورضاه بما قسم الله له،يناقضهما جشع قاسم «الغنى» الذى لايشبع ، والذى نراه فى المسرحية الفرنسية يتصرف بشكل يتنافى مع نخوة الرجولة والشهامة الشرقية ؛ فهو الذى يطرد على بابا من مسكنه ، ولايتردد فى الانضمام إلى اللصوص الأربعين كى ينجو من القتل ، ثم هو الذى يشى بابن عمه على بابا فى نهاية المسرحية .

والتناقض بين شخصية على بابا وشخصية قاسم يوازيه تناقض آخر بين رفيقتيهما . أما مرجانة جارية على بابا الكتوم فهى مثال للإخلاص والتفانى ؛ لاهم لها سوى إسعاد سيدها ؛ وهى شديدة التمسك به برغم فقره . بينما زبيدة زوجة قاسم لايعنيها سوى ثروته . وفضولها هو الذى يؤدى إلى الكارثة التى تذهب بحياة زوجها فى النص العربى . وإلى تحوله إلى لص وحرمانه من هويته فى النص الفرنسى .

وهذه الشخصيات – وإن كانت تقوم بأدوار رئيسية متماثلة فى القصة العربية والمسرحية الفرنسية – تنطوى على اختلاف كبير فى تصرفاتها وفى ردود أفعالها . ويرجع هذا الاختلاف إلى البيئة التى أنتجت هذه الشخصيات . وكلا النصين «واقعى» على طريقته . ولكن شتان بين الواقعية الشرقية البدائية والواقعية الغربية الفاضحة . وكذلك بين الواقعية التى تتحملها القصة كنوع أدبى ، وتلك التى تتقبلها الكوميديا الاستعراضية .

ومرجانة – فى النص العربى – تتصرف بوحشية بدائية ؛ فهى عندما تكتشف مؤامرة اللصوص المختبئين فى الجرار تصب عليهم زيتا مغليا فيموتون حرقا . ولاتختلف مرجانة – فى هذا الإطار – عن بعض الشخصيات النسائية الأخرى فى ألف ليلة ، تلك التى لاتتورع عن الانتقام الوحشى ممن يسئ إليها ، وذلك عن طريق السحر أو الخصاء أو القتل.إنها ترد العدوان بمثله . أو بما هو أشد ضراوة . وهذا العنف البدائى قد شدّ بيكسير يكور مثلا فحرص على التمسك به فى الميلودراما التى أشرنا إليها آنفا ؛ خاصة أن الميلودراما الرومانتيكية تمزج بين القبح والجمال،وبين العنف والرقة ، وتلجأ إلى استثارة الجماهير بالمشاهد الدامية . أما الكوميديا الاستعراضية فهى على العكس من ذلك ، تستهدف إشاعة البهجة والحبور . ولذلك يحذف المؤلفان كل الأحداث الدامية ؛ فاللصوص لايقتلون قاسما أو يمزقون جثته للتمثيل به ، بل يرق له قلب جلاده فيعفو عنه ، بعد أن يشترط عليه أن يذيع نبأ موته ، فيتنكر فى زى لص وينضم إلى العصابة . وفى نهاية المسرحية تكتفى مرجانة بتسليم اللصوص إلى العدالة بدلا من قتلهم .

وإذا كانت هذه التغييرات قد أضعفت دور مرجانة ، فهناك تغييرات أخرى أعطت أبعاداً جديدة لدور على بابا وقاسم وزبيدة زوجته ؛ فهذه الشخصيات يستخرجها الراوى العربى من بيئة ذات نظام اجتماعى بسيط ، يعتمد فيها الفقير على التحطيب،والغنى على التجارة . ولاتعطنا القصة الأصلية أية تفاصيل عن نوعية تجارة قاسم أومداها ؛ فقد يكون قاسم من التجار الرحل،أو صاحب حانوت صغير ، يعيش فى بحبوحة من العيش دون أن يصل إلى حد البذخ . وبعد موته يضم على بابا أرملته «زبيدة» إلى أسرته التى ينتهى دورها

عند هذا الحد. أما المسرحية الفرنسية التى أبرزت بؤس على بابا وثراء قاسم كما قلنا ، فإنها أرادت أن تعبر بصورة هزلية عن عذاب الفقراء والمعدمين من العمال الذين خرجوا إلى الحياة ، دون أن يتعلموا أية حرفة أو مهنة (مثل على بابا) ، فوقعوا ضحية استغلال البرجوازية الغنية (التى يمثلها قاسم) ، تلك البرجوازية التى تطردهم من ديارهم وتحسدهم على النذر القليل ، وتستكثر عليهم أى رزق إضافى . أما زبيدة فهى تمثل نوعية من نساء الطبقة البرجوازية ، التى تطمع فى السلطة والجاه ، ولاتتورع عن اتخاذ أية وسيلة لتحقيق مآربها ، حتى لو انتهى بها الأمر إلى الاتجار فى عرضها . ونحن نرى هذه الأرملة الطروب ــ غداة «وفاة» زوجها ــ تذهب للقاء على بابا وتراوده عن نفسها طمعا فى ثروته ، كما أنها لاتستحى من محاولة الإيقاع ببعض صبية المتجر فى حبائلها لا لشئ سوى المتعة الحسية . ولاعلاقة بين هذه الصور وألف ليلة ؛ ذلك لأنها تنبع من المجتمع الفرنسى الذى زاد فيه الإجحاف والجشع والانحلال بعد حرب ١٨٧٠ ، تلك التى دارت رحاها بين فرنسا وألمانيا . وقد عبر عنها كتاب المدرسة الطبيعية الذين صوروا الحياة «على الطبيعة» ، إميل زولا فى قصصه ؛ كما ألح عليها أنطوان مؤسس «المسرح الحر» فى إخراجه مسرحيات معاصريه من أمثال هنرى بيك . ومن الجدير بالذكر أن زبيدة تشترك فى كثير من الصفات مع بطلة «الباريسية» التى كتبها مؤلف المسرح الطبيعى هنرى بيك ، وكذلك مع «نانا» بطلة قصة إميل زولا . وقد كان وليم بوزناخ مولعا بقصص إميل زولا فاقتبس للمسرح قصتى الخمارة «(١) L'Assomnoie و«نانا» . ولاشك أنه كان يفكر فى نانا غانية باريس ، عندما رسم ملامح شخصية زبيدة . ونحن نعتقد أن فانلو وبوزناخ خرجا عمدا بالقصة من محيط الدار ، حيث يدور كل شئ فى تكتم ، وبناء على اتفاق مسبق ، إلى الشارع أو إلى متجر قاسم لإعطاء صورة كاريكاتيرية للصراع بين أفراد مجتمع طبق يعبد المال والمتعة ، وتتدخل فيه السلطة لنصرة القوى على الضعيف ، كما حدث عندما طرد قاسم على بابا من مسكنه باسم القانون وبتأييد من رجاله .

وإلى جانب هذه الواقعية التى تتمثل فى متجر قاسم أو «السوق» حسب التعبير الوارد فى النص الفرنسى ، فإن هذا المتجر يخدم الجانب الاستعراضى الذى سبق أن قلنا إنه المحور الثالث للتعديلات الداخلة على النص الأصلى ، وإنه يعتمد اعتمادا أساسيا على تصوير الطابع الشرقى .

ونجد الطابع الشرقى فى ديكور التابلوهات التى تصور الحياة العامة والحياة الخاصة فى الشرق حسب مفهوم الغرب لها . أما الحياة العامة فنلتقى بها فى السوق الذى يضم إلى جانب الحوانيت باعة متجولين يتغنى كل منهم ببضاعته ، والمارة الذين يختالون فى ملابس «شرقية» مزركشة زاهية ، ويوحى المسرح بالهرج والمرج الذى يميز السوق «الشرقية» . وهناك متجر قاسم الذى يحوى كل عجيب وغريب من قنانى العطور إلى أكياس التوابل ، وسلال الفواكه التى لاتعرفها التربة الفرنسية ، والأقمشة المطرزة بخيوط من ذهب وفضة ، إلى جانب الطنافس والسجاجيد وغيرها من نفائس الشرق التليد .

أما الحياة الخاصة فتتركز فى اللوحتين الأخيرتين ، حيث ننتقل مع «السيد» على بابا إلى مسكنه الجديد ، ذلك الذى أسماه المؤلفان الفرنسيان «قصر شهريار» . ولابد من أن ننوه هنا بأن النص العربى يكتفى بالإشارة إلى أن على بابا عاش بعد العسر فى يسر إلى آخر أيام حياته ، ولكنه كان يتحاشى جذب الأنظار إلى ثرائه فينقض عليه الحاكم الغاشم ويسلبه ماله وجاهه . ولكن هذه الحقيقة الاجتماعية التاريخية غابت عن ذهن فانلو وبوزناخ ، أو فضّلا التضحية بها فى سبيل العنصر «الاستعراضى» الذى يعتمد على المبالغة فى تصوير البذخ الشرقى وحياة الملذات ، ويرى الجمهور على بابا مسترخيا على إحدى الأرائك ، متكئا على الوسائد ، تحيط به القيان ، وترقص عند قدميه الجوارى الحسان . وهو منظر يذكرنا بلوحات آنجر Ingres ودولاكروا De la Croix . ويوم تزف مرجانة إليه يتلألأ القصر بالشموع والقناديل ، وتنبعث رائحة البخور والعطور فى أرجاء الدار ، وتختال العروس فى أبهى حللها وحليها ؛ وهكذا يعيش الجمهور ليلة من ليالى ألف ليلة .

أما المسرحية الثانية المقتبسة من ألف ليلة فهى «لوكنتُ ملكا» Si J'etais Roi ، وهى فانتازيا شعرية كتبها عام ١٨٥٢ أدولف دينرى (١٨١١ ــ ١٨٩٩) ووضع موسيقاها أدولف آدم (١٨٠٣ ــ ١٨٥٦) .

وهذه الأوبرا مأخوذة من قصة لم ترد فى الطبعات الأساسية لألف ليلة شأنها فى ذلك شأن «على بابا» ، ولكن الغرب عرفها عن طريق ترجمة جالان الذى نشرها تحت عنوان «النائم اليقظان» (٢) .

ونظرا لأن هذه القصة لاتتمتع بشهرة «على بابا» ، فسنعطى لها تلخيصا سريعا نعتمد عليه فيما نعقده من مقارنة .

ورث أبو الحسن عن أبيه مالاً طائلاً فقسمه شطرين ، وقرر أن ينفق نصفا ، ويحتفظ بالآخر ليواجه به تقلبات الأيام . وما إن مرّ عام واحد حتى أضاع أبو الحسن نصف ماله مع أقران كان يعتبرهم أصدقاء ، فإذا بهم ينصرفون عنه عندما كف عن اللهو والإسراف ! عندئذ قرر أبو الحسن ألا يصادق أحدا ، ولكنه كان فى حاجة دائمة إلى نديم يؤنس وحشته ، فكان يخرج كل مساء إلى شاطئ دجلة ، وينتظر إلى أن يجد عابر سبيل يتوسم فيه الخير ، فيدعوه إلى داره ليقاسمه عشاءه ، ولايراه بعد ذلك مهما حدث ، خشية أن يتعلق به ! وفى إحدى الأمسيات يتصادف أن يكون عابر السبيل الذى وقع عليه الاختيار هو هارون الرشيد نفسه ، وقد خرج متنكرا على عادته لاستطلاع أحوال الرعية .

وراقت لهارون الرشيد صحبة أبى الحسن ، فسأله عما إذا كانت له أمنية عزيزة يود تحقيقها ، فأجاب بأنه يتمنى أن يصبح حاكما ليوم واحد كى يجلد الوالى الظالم وإمام الجامع الذى يأتيه كلما سمع الأغانى والموسيقى تنبعث من داره ، ويهدده بأن يشى به ، ويضطره إلى دفع مبلغ من المال نظير صمته . ويقرر هارون الرشيد أن يلبى أمل رفيقه ، ويلقى فى كأسه بمادة مخدرة ، ويأمر بحمله الى قصر الخلافة . وعندما

يفيق أبو الحسن من غفلته يعامله الجميع معاملة السلطان ، ويدعونه «أمير المؤمنين» فتصور أن أمله قد تحقق ، وسرعان مايأمر بجلد الوالى وإمام المسجد . ومرة أخرى يضع هارون الرشيد المخدر فى كأس أبى الحسن ، ويأمر بارجاعه إلى بيته . وعندما يفيق المسكين يثور ويصر على كونه «أمير المؤمنين» . وتعتقد الأسرة أن به مسا من الجنون ، فتحمله إلى البيمارستان حيث يقيم عشرة أيام ، يستعيد خلالها هدوءه ، فيعتقد أن الأمر كان مجرد حلم .

وبعد عودته إلى داره يعلم بما أصاب الوالى والإمام فتحدث له بلبلة ، ويرتاب مرة أخرى فى أمر نفسه . غير أن هارون الرشيد يتدخل ويكرر نفس التجربة ، ويُحمل أبو الحسن إلى قصر الخلافة ، وعندما يفيق هذه المرة يشرح له أمير المؤمنين ماحدث له كى ينقذه من هواجسه ، ثم يجزيه على صدقه وكرمه بأن يزوجه من الجارية الخاصة بالسيدة زبيدة ، ويجعله من خاصته .

هذه هى القصة العربية . أما المسرحية الفرنسية فهى تعتمد على الموتيفات ، ألا وهى رغبة إنسان من عامة الشعب فى أن يصبح ملكا ليحقق أمنية عزيزة عليه . وتتحقق الأمنية بالطريقة نفسها ؛ أى بفضل تدخل الحاكم نفسه ، ويمر البطلان بالتجربة نفسها ، وينتقلان من حال إلى حال بين ليلة وضحاها . ويؤدى الانتقال المفاجئ بكليهما إلى الجنون أو الذهول . ثم يتضح الأمر وينال البطل منتهى أمله .

وبالرغم من هذا التشابه الأساسى تختلف المسرحية الفرنسية اختلافا بينا عن القصة العربية . فحوادثها تدور فى جزيرة جاوة (وليس فى بغداد)، وبطلها صياد فقير يدعى زيفوريس، أنقذ من الغرق شابة جميلة ، وقع فى هواها من أول نظرة ، كما يحدث عادة فى الأدب الشعبى ، ولم يكن يعرف عنها شيئا ، لكنه احتفظ بخاتمها كتذكار لهذه الواقعة . وعندما علم أنها ليست سوى الأميرة نيميا ، وأنها من بنات عمومة الملك ، يتمنى لو علا شأنه فجأة كى يصبح أهلاً لها . ثم ينام الصياد على الشاطئ بعد أن كتب على الرمال : «آه لو كنت ملكاً .»

وأثناء رقاده يمر موكب الملك والأميرة نيميا معه ، فيرى مانقشه الصياد على الرمال ، ويقرر أن يحقق أمنيته ، ويأمر بتخديره وحمله إلى القصر (مثلما فعل هارون الرشيد) .

ولكن الأمير قدور الذى يحب الأميرة نيميا كان قد أمر زيفوريس بعدم إفشاء السر ، نظراً لأن الأميرة كانت مصرّة على الزواج بمن أنقذها ، ولكنه يعرف من الصياد تفاصيل الحادث ، ويأتى للملك فيطلب يدها ، وتقبل نيميا الاقتران به على مضض . ويفيق بعد ذلك زيفوريس ، ويجد نفسه فى القصر الملكى يعامل معاملة «الملوك»، فيتصرف بشكل يتفق فى بعض النواحى مع تصرفات أبى الحسن، ولكنه يختلف عنها فى نواح أخرى مهمة . وهذا الاختلاف هو الذى يحدد نهاية المسرحية . ويأمر زيفوريس بجلد حارس الشاطئ الذى «يتجر فى العدالة» ، ويستغل وظيفته فى السطو على رزق الصيادين ، وهو يأمره بأن يرد مانهب من أموال الى أصحابها . ومثلما فعل أبو الحسن لايكتفى زيفوريس بالانتقام من أعدائه، بل يكافئ – أيضا – أحباءه ؛ فهو يرسل مائة قطعة ذهبية إلى أخته التى كانت مخطوبة لصديقه الصياد بيفيار ولاتجد مهرا ، كما يأمر بتوزيع بعض الأموال على رفاقه الصيادين ، فيحصل كل منهم على عشر قطع ذهبية .

وإلى هنا نجد أن النص الفرنسى لايبتعد كثيرا عن النص العربى . لكن الجزء التالى يتضمن تعديلات جوهرية ترتبط بالتيارات الأدبية ، أو بالأحداث التاريخية والاجتماعية المعاصرة لهذه الرواية . ويأمر زيفوريس بعقد مجلس الوزراء، ويستمع إلى تقاريرهم فتتأكد لديه شكوك كانت تساوره بشأن «الأمير» قدور ؛ ذلك أنه – أثناء عمله كصياد – كان يرى سفينة تقترب من الحدود . وكان قدور يرسل الصياد بيفيار خلسة لملاقاة هذه السفينة وتبادل الرسائل مع ربانها . وعندما يتيقن زيفوريس من خيانة قدور يجد أنه ليس أجدر منه بالأميرة نيميا ، فيصرح لها بحبه ويأمر فى نفس الوقت بحشد القوات للدفاع عن الوطن ، وإقامة العرس للاقتران بالأميرة نيميا . لكن الملك يتدخل فى هذه اللحظة فيعطى الصياد شرابا مخدرا ، ويأمر بإعادته إلى كوخه .

ويستيقظ زيفوريس فى مسكنه المتواضع فتلتبس عليه الأمور ، وتحاول أخته أن تهدئه وتقنعه بأن ماحدث كان مجرد «حلم» . ويعتقد الصيادون أنه فقد عقله ولكن جنون زيفوريس كان من النوع الهادئ وقد أنقذه منه مجئ الأميرة نيميا التى سعت إليه بنفسها لتشرح له ماحدث ، بعد أن تأكدت أنه منقذها الحقيقى ، وهى تفصح له عن حبها وتفضيلها له .

ويقترب العدو من البلاد فى هذه الأثناء، فيجد الجيش على أهبة الاستعداد بفضل أوامر زيفوريس الذى أماط اللثام عن المؤامرة التى كان قدور يدبرها للاستيلاء على العرش . ويشترك زيفوريس فى المعركة، ويخرج منها مكللا بالغار ، ويندحر العدو ، فيكافئه الملك على بسالته بتزويجه من الأميرة نيميا .

عرضت هذه المسرحية عام ١٨٥٢، أى فى أعقاب ثورة عام ١٨٤٨ . وإذا كانت الثورة الفرنسية قد أطاحت بالملكية والنبلاء، وأعلنت الحرية والإخاء ، والمساواة القائمة على المزايا الشخصية للمواطنين أيا كان أصلهم ، إذ لا فضل لنبيل على فقير إلا بالكفاءة والوطنية – فإن النصف الأول من القرن التاسع عشر ظل حافلا بالصراع بين الملكية والنبلاء من جهة ، والسلطة الحاكمة الجديدة والبرجوازية وعامة الشعب من جهة أخرى . وحيث إن الأدب مرآة للمجتمع فقد رأينا الأدباء يصورون – فى مؤلفاتهم – هذا الصراع ، وينادون بتحطيم الحواجز الوهمية الواهية بين الطبقات ، ويندودن بخيانة «نبلاء» لايتورعون عن التآمر مع العدو الأجنبى لحماية مراكزهم أو استرداد مكانة لايستحقونها . ونذكر – على سبيل المثال – موقفا مشابها لموقف زيفوريس ، نجده فى مسرحية روييلاس لفيكتور هيجو : روييلاس الحارس الأمين والخادم المطيع الذى لاحسب له ولانسب ، ذلك الذى يأتى متنكرا لحضور مجلس الوزراء فى قصر ملكة أسبانيا التى كان يحبها فى صمت، ويكشف عن جشع

الوزراء وخيانتهم . وعندما تعلم ملكة أسبانيا بحقيقة أمره ، وتلمس بنفسها مدى نبله الحقيقى وسمو مخبره،برغم تواضع مركزه ومنشئه ، لاتتردد فى تفضيله على «نبلاء» ليس لهم من النبل إلا مظهره . ولم لا ؟ الم يصبح نابليون ، الضابط البسيط ، إمبراطورا بفضل كفاءته، ودانت له عروش أوروبا التليدة رغم حداثة سنه وتواضع أصله . وهكذا نسمع أدولف دينرى فى ختام مسرحيته يقول بلسان الملك موجها حديثه إلى الأميرة نيميا :

«إنى آتيك بزوج / جعله انتصاره ورضائى عنه / جديراً بك»

وإذا كانت هذه التغييرات ترتبط ـ كما قلنا ـ بالأحداث السياسية والتاريخية والاجتماعية المعاصرة ، فهناك تعديلات أخرى أدخلها دينرى على النص تمشيا مع التيار الأدبى . وأول ملاحظة لنا فى هذا الشأن ترتبط بما قاله المؤلف المسرحى فى مقدمته . فهو لايشير إطلاقا إلى النص العربى بل يصرح بأنه اقتبس مسرحيته من قصة هندية . وليس من المستبعد أن تكون هناك قصة هندية مشابهة . ومع ذلك فنحن نرجح أن يكون هذا التصريح نابعا من اهتمام أدبى وفلسفى،جعل الهند فى ذلك الوقت قبلة الأنظار . فكثير من الفلاسفة والأدباء الذين رفضوا فكرة الدين كانوا ينادون بالعودة إلى دين طبيعى، بعيداً عن الديانات السماوية الثلاثة المنزلة . وهؤلاء قد استهوتهم الفلسفة البوذية وعقيدة تناسخ الأرواح القائمة على فناء المادة وبقاء الروح التى قد تتحد مع الطبيعة . وأدولف دينرى بالذات كان مولعا بالشرق الأقصى ؛ وقد خلف مجموعة من التحف الشرقية القيمة ، أوصى بإهدائها إلى الدولة . وهى مازالت محفوظة حتى الآن فى متحف يحمل اسمه . ومن المحتمل ـ أيضا ـ أن يكون الكاتب قد تصور أن قصة ألف ليلة وليلة نفسها من أصل هندى ، أو أن يكون قد نقلها عمدا إلى جاوة ليصور الحياة البدائية فى ذلك البلد النائى ، ويردد مع أهله الأناشيد والابتهالات للإله «براهما» . ضف إلى ذلك أن حياة الصيادين كانت ـ فى ذلك الوقت ـ من الموضوعات الأدبية المحببة ، خاصة منذ أن ترنم بها الشاعر لامرتين فى قصة «جرازيلا» (١٨٤٩) .

لقد كثرت ـ فى ذاك العصر ـ القصص والأشعار المستقاة من الفلسفة الوثنية الكلاسيكية أو الهندوكية او الفارسية أو الفلسفة المصرية القديمة . وقد حاولنا تتبع هذا الخيط لنرى ماإذا كانت هذه المسرحية تتضمن تفسيراً رمزيا ، يتمشى مع هذا الاتجاه ، خاصة أن بعض النقاد رأوا فى نوم زيفوريس على الشاطئ واستيقاظه فى القصر تعبيرا عن «الموت الصوفى» ، الذى يرى الصوفى أثناءه الحياة الآخرة التى تنتظره بجمالها ورونقها، وعندما يصحو يحتفظ بذكرى هذا الحلم فيسعى دائبا كى يحقق ـ فى الحياة الدنيا ـ أعمالا خيرة ، تؤهله لأن يستحق الحياة الآخرة التى وعد بها ، ورآها أثناء ميتته «المؤقتة» . ولاشك أن هذا التفسير يعتمد على مانشر وقتئذ عن تلك التجربة الصوفية التى كانت تجرى فى بعض المعابد البوذية ، والتى تتحدث بعض النصوص الهيروغليفية ـ أيضا ـ عن إجرائها فى معابد إيزيس . وإذا سلمنا بهذا الأساس الصوفى يمكن ـ أيضا ـ أن نضم المسرحية إلى طائفة المسرحيات التى تصف الصراع بين الخير والشر ،

وهذا التفسير أقرب إلى الحقيقة ؛ فاسم نيميا قد يكون مشتقا من نيميزيس ربة الانتقام والعدالة الإلهية عند الإغريق،التى تحمى نظام الكون ، أما زيفوريس فهو اسم الإله الذى يمثل تلك الريح اللطيفة التى تأتى من الغرب،والتى تشبه النسيم فى رقتها . وينتشل هذا الإنسان الطيب النبيل «العدالة» من الماء ، وينقذها من الغرق فتحميه ، وتنصره على «القدر» المعادى .

وأيا كان التفسير الواقعى أو الرمزى الذى يمكن أن نعطيه لهذه المسرحية ، فيكفى أن نذكر ـ هنا ـ أن نقاد العصر قد أجمعوا على أنها جذبت الجمهور بطابعها الشرقى وألحانها العذبة ، التى تتمشى مع بساطة الشرق وسحره ، بأغانيها وأشعارها الرقيقة التى تترنم بالحب والنصر والسعادة .

وجدير بالذكر أن هذه المسرحية عرضت فى ١٧٧ حفلة عام ١٨٥٢ ، ثم اختفت بعد ذلك تقريبا ، ولم تعاود الظهور إلا فى عام ١٨٩٩ . وكان لظهورها من جديد أسباب سنذكرها بعد قليل ؛ لأنها ترتبط ـ مباشرة ـ بالمكانة المرموقة التى أخذت ألف ليلة وليلة تحتلها حينئذ فى الأدب الأوروبى بشكل عام ، والفرنسى بشكل خاص .

ولقد شهد عام ١٨٩٩ ضجة أدبية دوّى صداها فى كافة أرجاء أوروبا ، عندما خرج جوزيف شارل ماردروس بترجمة جديد لألف ليلة ، تختلف تماما عن ترجمة جالان ، وأطلق عليها «أو ترجمة حرفية كاملة لألف ليلة وليلة» . وماردروس كاتب فرنسى (١٨٦٨ ـ ١٩٤٩) ولد فى القاهرة ، وعاش بين مصر وسوريا ولبنان حوالى ربع قرن ، فتشبع بروح الشرق الإسلامى ، وتحدث العربية منذ نعومة أظفاره ، واستمع إلى الرواة وهم يقصّون حكايات الأدب الشعبى ، ثم رحل إلى فرنسا حيث أتم تعليمه الجامعى ، وعمل ـ بعد ذلك ـ طبيبا فى السفن التجارية ، مما أتاح له زيارة أفريقيا وأسيا والشرق الأقصى ، حيث جمع صورا وانطباعات وقصصاً أدمجها فيا أسماه الترجمة الفرنسية الكاملة لألف ليلة . وكان ماردروس من تلامذة ستيفان مالارميه مؤسس المدرسة الرمزية الذى شجعه عـــلى المضى فى ترجمته . وكان مالارميه شديد الإعجاب بقصص الفانتازيا ، وخاصة الشرق منها . وقد أعاد صياغة «قصص الهند القديمة واساطيرها» التى نشرتها ميرى سومر عام ١٨٧٨ ، كما ترجم اشعار إدرجار آلان بو الذى كان من عشاق الأدب الشرقى . وفى كلتا الحالتين أجمع النقاد على أن نص مالارميه أفضل من الأصل . وكان مالارميه يحث أصدقاءه وأتباع مدرسته على تجديد الأدب وإثراء اللغة الفرنسية ، عن طريق الترجمة والاقتباس من الآداب الأجنبية ، ويرى أن مترجم الأدب لابد أن يكون أديبا فى لغته الأم التى ينقل إليها . ولذلك نجد كثيرين من أنصار مالارميه وتلامذته «يترجمون» ، أو «يقتبسون» ـ بالأحرى ـ عيون الأدب العالمى ، ومنهم من اتخذ من الشرق مادة لكتابته، مثل أناتول فرانس مؤلف تاييس غانية الإسكندرية وقديستها ، وبيير لويس الذى تغنى فى «افروديت» بالمجتمع السكندرى الهلينسى ، وأندريه جيد الذى له صلات إنسانية وأدبية

بالشرق،يضيق المكان عن سردها ، والذى كان من أشد المتحمسين لألف ليلة ولماردروس .

وإذا كان كتّاب أواخر القرن التاسع عشر قد تميزوا بلون خاص من الكتابة عرف بالأسلوب الفنى ، فإن ماردروس برع فى هذا النوع ؛ إذ نقل من العربية إلى الفرنسية صورا واستعارات وأمثالا ، فى جملة موسيقية تحاكى السجع العربى ، كما تأخذ فى الوقت نفسه بما أسماه الرومانتيكيون «الانسجام المقلد»،ذلك الذى أخضعوا فيه اختيار الألفاظ للجرس والأنغام التى تنبعث منها عند التفوه بها ، فجاء الأسلوب مقلدا أو محاكيا للموسيقى . وأسلوب ماردروس يخاطب الأذن والعين معا ؛ فهو يمتاز بمهارة فائقة فى اختيار الألوان وطبقاتها ومدلولاتها ، وإلقاء الضوء أو الظلال على بعض التفاصيل ، تمشيا مع مفهوم المدرسة التأثيرية أو الانطباعية التى كانت لاتزال سائدة فى الرسم والموسيقى ، والتى اعتمدت عليها الرمزية اعتمادا كبيرا . أضف إلى ذلك أن ماردروس أدخل على ألف ليلة عناصر ادبية شائقة ، تسير مع اتجاهات المدرسة الرمزية،مثل المدلولات الأسطورية ، ومغزى الطلاسم ، وإبراز كل مايتعلق بالسحر والشعوذة ، ودفء الشرق وبذخه ، وتلقائية الشرقيين فى القول والفعل.كما ألح ماردروس على النواحى الجزئية فى بعض القصص ، وأضفى على قصص أخرى مسحة صوفية لم تكن فيها أصلا ، بل إنه حول الكتاب إلى ريبرتوار للقصص الشرقية ، وأدمج فيه قصصا هندية وبنغالية وتركية وفارسية ، أعاد صياغة الكثير منها على طريقة مالارميه،وبشكل يجعلها تتمشى مع الذوق الأدبى والتيارات الفنية فى عصره . ولسنا ـ هنا ـ بسبيل التعليق على كتاب ماردروس الذى لايمكننا بأية حال من الأحوال أن نعتبره «ترجمة»[٣] ؛ فهو عمل أدبى ضخم اعتمد جل الاعتماد ، ولا أقول كله ، على ألف ليلة ، وسرعان ماتحول بفضل أسلوبه الفنى ومادته الغزيرة إلى مصدر وحى وإلهام للأدباء والفنانين .

ولقد أصبحت شهرزاد وقصصها حديث الساعة منذ عام ١٨٩٩ ، وأطلق اسمها على القصص والأشعار والروايات المستقاة من ألف ليلة . وفى مجال المسرح ـ أو فنون المشاهدة بشكل عام ـ انصبت كل الأعمال الفنية على شهرزاد ، باستثناء مسرحية غنائية واحدة هى «معروف الإسكافى »،التى كتبها ماردروس ونيبوتى ، وسوف تتناولها أولا كى لانقطع بعد ذلك حبل الحديث عن شهرزاد

و«معروف الإسكافى» من الحكايات المشهورة التى طالما استمتع بها الصغار والكبار . وتتلخص القصة فى أن معروفاً الإسكافى يفر هاربا من وجه زوجته فاطمة التى جعلت حياته عذابا مقيما . وفى الطريق يباغته سيل من الأمطار فيلجأ إلى منزل مهجور . ويسمع «جنى» انتحابه وشكواه فيأتى لنجدته وينقله إلى مدينة خيطان . وهناك يلتقى معروف بتاجر ثرى من أصدقاء طفولته هو علىّ القاهرى، الذى يرحب بمعروف ويعطيه مالا وكساء،ويقدمه لأهل البلد مدعيا أنه تاجر غنى ، ينتظر قافلته التى ستصل من القاهرة محملة بكل بديع وغريب . ويصدق الجميع ذلك، خصوصاً أن معروفا ينفق بغير حساب ، ويتصدق على الفقراء رحمة بهم ، لأنه أدرى الناس ببؤسهم . ويعلم السلطان بأمره فيزوجه من ابنته ، برغم ممانعة الإسكافى الذى يطلب من السلطان أن يتريث حتى تصل القافلة . وتمر الأيام ، وينفد صبر السلطان ، خاصة ان معروفاً يستمر فى إغداق المال على الفقراء ، إلى أن توشك الخزانة على الإفلاس . ويطلب الحاكم من ابنته أن تسأل زوجها عن القافلة ، وعندئذ يصرح معروف لزوجته بكل شىء فتنصحه بالهرب،لأنها تحبه وتخشى عليه بطش أبيها . ويهرب معروف بينما تخبر ابنة السلطان أباها بأن زوجها ذهب مع رسول أتاه من القافلة ، وأنه سيعود بها عما قليل .

ويتدخل القدر مرة أخرى لإنقاذ الإسكافى الطيب ؛ إذ تقوده قدماه إلى حقل فلاح يستضيفه ، فيشرع معروف فى مساعدة الفلاح ويحرث له الأرض ، وفجأة يصطدم المحراث بعقبة تعوق مساره ، فيحاول معروف انتزاعها ، فإذا به ينتزع بلاطة تخفى سردابا والسرداب به كنز ، والكنز له حارس ، والحارس فى خدمة صاحب الخاتم ، والخاتم يأخذه معروف فيأمر الخادم بإعداد القافلة الخرافية التى يعود على رأسها إلى خيطان .

ثم تمضى القصة لتروى كيف عرف الوزير سر الخاتم ، فأراد أن يستولى عليه وعلى العرش فى آن ، ولكن زوجة معروف تتدخل وتسترد الخاتم ، وتنقذ زوجها وأباها. ثم تحضر فاطمة من القاهرة وتكرر محاولة الوزير الفاشلة ، فيتدخل ابن معروف وينقذ أباه ويقتل الخائنة ، ثم يعيش الجميع بعد ذلك فى سعادة ووئام حتى الممات .

هذه هى قصة معروف الإسكافى ؛ وهى من القصص القليلة التى لانجد فيها أى عنصر جرىء . وقد يكون هذا سر شهرتها والإقبال على ترجمتها ونشرها فى الطبعات المخصصة للشباب فى كثير من البلاد . وهى أيضا من تلك القصص التى نرى فيها تدخل الجن فى حياة الإنسان ، مثلما تتدخل الآلهة فى حياة البشر فى قصص الميثولوجيا الكلاسيكية . وهذه القصة إلى جانب ماتحويه من فانتازيا تعتمد على فلسفة شعبية أصيلة ، فهى تلحّ على كرم معروف الذى يحبه الجميع لسخائه ورفقه بالفقراء ، وتقوم على تمجيد الكرم،وتثبت أن «الكريم لايضام» ، كما أن كرم أخلاق معروف جعل زوجته «النبيلة» تحبه وتقف إلى جانبه وقت الشدة . ويدفعه حبه للإنسانية واعترافه بالجميل إلى أن يساعد الفلاح فى عمله،مما أفضى به إلى اكتشاف الكنز . وإذا كان الكثيرون ينحون على ألف ليلة باللوم لأنها تؤكد صورة للإنسان المستسلم للأقدار ، فهذه القصة ، شأنها شأن رحلات سندباد ، تدفع رغم بساطتها إلى المخاطرة والسعى فى أرض الله الواسعة بحثا عن حياة أفضل ، وعدم التخوف من المستقبل المجهول،مصداقا للآية الكريمة «قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا» . أضف إلى ذلك أن قصة معروف مع الفلاح الذى يجد الكنز فى أرضه تحريف شعبى لقصة المزارع بأبنائه الثلاثة ؛ وهى القصة الرمزية التى كتبها بيدبا للحض على العمل والكفاح ، وتناولها ـ من بعده ـ الكاتب الفرنسى لافونتين . حقا إن معروفا عاش حياة رغدة فى قصر السلطان ، لكنه استيقظ فجأة ليجد نفسه مهددا بالقتل . ولم تأت القافلة «المنتظرة» ، إلا بعد أن شرع يعمل ويكدّ ، ويحرث الأرض

التى تجود بكنوزها الدفينة على من يعرف كيف يتعهدها .

هذه هى القصة المصرية لفظا ومغزى ، فماذا فعل ماردروس نيبونى بها ؟ تتكون القصة من ثلاث مراحل : الأولى قصيرة نسبياً وتدور أحداثها فى القاهرة ، وهى تتلخص فى وصف شقاء معروف مع زوجته فاطمة ، أما الثانية فهى الفترة الانتقالية ، فترة انتظار القافلة الوهمية ، وهى تدور فى خيطان بين سوق التجار وقصر السلطان . والفترة الثالثة هى فترة « النفى » المتكرر ، فنحن نرى معروفاً يغادر المدينة بناء على نصيحة زوجته ، ثم يعود بالقافلة ، ثم يتدخل الوزير الحقود وينفيه قسرا بعد أن جرده من الخاتم .

وتحتفظ المسرحية بهذه المقدمات أو المراحل الرئيسية ، ولكنها تدخل عليها ثلاثة اختلافات مهمة سنوردها أولا، ثم نفسرها ونبررها بعد ذلك .

تبدأ المسرحية ، شأنها شأن القصة ، بتصوير حيٍّ لبؤس معروف المادى والمعنوى الذى يضطره إلى الفرار . وهنا نجد أول اختلاف بين النصين ؛ فالكاتب الفرنسى يفضل أن يكون رحيل معروف بحرا ، ولكن سفينته تتحطم وتلقى به الأمواج على شاطئ خيطان . هذا هو الاختلاف الأول . أما الاختلاف الجوهرى الثانى فهو يرتبط بفرار معروف خوفا من السلطان ، وهو فى النص الفرنسى لا يفر وحده، بل تصحبه الأميرة زوجته، التى تقرر - بشجاعة وجسارة - أن تضحى بنعيم القصر ، لتنعم بالحرية فى رحاب الطبيعة السخية ، وتقاسم زوجها الإسكافى حياته المقبلة بحلوها ومرها . وأما الاختلاف الثالث فهو عبارة عن حذف لكل القلاقل والدسائس التى يشهدها قصر السلطان بعد عودة معروف وقافلته ، وصراع معروف وأهله ضد الوزير ، ثم ضد فاطمة زوجة معروف الأولى ، وتدخل ابن معروف لإنقاذ أبيه من براثنها .

وترتبط هذه الاختلافات بعدة عوامل متباينة وإن كانت متكاملة ، أهمها تحاشى التكرار والحشو ، وهى أمور لا يستسيغها الذوق الأوروبى وإنْ كانت مألوفة فى ألف ليلة ، ثم عملية تحويل النص من قصة إلى مسرحية ، وما يتطلبه ذلك من ضغط فى التفاصيل ، وتقسيم داخلى يرتبط بالبناء المسرحى نفسه ، وأخيرا اختلاف الهدف الذى يسعى الراوى (شهرزاد) إلى تحقيقه من جهة ، والمؤلف الفرنسى أو المخرج من جهة أخرى . ومن المعروف أن المسرحية يستغرق عرضها فترة زمنية محددة ، لابد أن تستغل فى عرض الأحداث الرئيسية ، فى تسلسل محبوك وطبقا لخطة موضوعة . ومن هنا جاء حذف كثير من التفاصيل التى تثقل النص العربى ولا تتفق - كما قدمنا - مع الذوق الأوروبى . أضف إلى ذلك أن الكاتب الفرنسى لا يبتغى الوعظ ، كما هو الحال فى القصة المصرية ، وإنما يسعى إلى تسلية المتفرجين بمتعة فنية ، تتمشى مع مفهوم الغرب عن الشرق فى ذلك الوقت . فالمسرحية الفرنسية تركز على بعض العناصر المشوقة، مثل روح المخاطرة ، والبذخ الشرقى الخرافى ، وتدخّل الخوارق ، والشاعرية، والبساطة التى تميز الأشخاص التلقائيين الذين يعيشون على سجيتهم، ويتمتعون بالشباب والحياة غير آبهين بالمستقبل الذى هو « بيد الله » . والواقع أن معروفاً فى النص الفرنسى شديد الشبه بسندباد ، فهو عندما يقرر الانفصال عن زوجته والرحيل إلى غير رجعة لا ينتظر حتى يحمله الجان على أجنحته إلى خيطان ، بل يعتلى أول سفينة تغادر الميناء دون تفكير فيما قد يأتيه من الرياح أو الملاح ! وعندما تغرق السفينة يتشبث الإسكافى بلوح خشبى يحوله إلى زورق نجاة مثلما فعل من قبله السندباد . وهكذا تذكر المسرحية النظارة بمقطوعة « البحر والسفينة La Mer et le Vaisseau » التى تتضمنها سيمفونية شهرزاد لريمسكى كورساكوف، والتى طبقت شهرتها الآفاق فى ذلك الحين . ويتجنب الكاتب الفرنسى بهذه الوسيلة تكرار تدخل الجان الذى نراه يظهر فى القصة المصرية أكثر من مرة ، لينقل معروفا من القاهرة إلى خيطان ، ثم من خيطان إلى الربع الخاوى ، ثم يعود به إلى قصر السلطان . وهكذا يظهر الجان فى المسرحية مرة واحدة ، ويقتصر دوره على إنقاذ معروف ، وخلق القافلة السحرية التى يعود على رأسها إلى خيطان . ويستخدم المؤلف الفرنسى الجان استخداما كلاسيكيا ، يذكرنا بالمسرحيات الإغريقية التى يظهر فيها مبعوث العناية الإلهية « Deus ex machina » عندما يتأزم الموقف ، لينقذ البطل ، ويسمح للمؤلف بوضع نهاية سعيدة للمسرحية . والأحداث التى تشتمل عليها المسرحية بعد ذلك، بكل ما فيها من صراع بين معروف ومنافسيه وحساده ، لا تعنى المؤلف الفرنسى فى شئ ؛ فهو يحذفها ، ويختم مسرحيته بعودة القافلة التى يتفنن المخرج فى عرض ما تحويه من النفائس البراقة ، ويتحول المسرح إلى سيمفونية من الأضواء والألوان والألحان ، وتقام الولائم والأفراح ، ويشهد النظارة عرضا جذابا ساحرا ، ويترنم الجميع بقصة هذا الحب العجيب الذى جمع بين « الإسكافى وبنت السلطان » .

شاهد الجمهور الفرنسى هذه المسرحية لأول مرة عام ١٩١٤ ، فكانت بمثابة توديع وخاتمة لفترة امتدت من أواخر القرن التاسع عشر إلى قرب اندلاع الحرب العالمية الأولى ، وهى فترة سميت « بالعصر الجميل »؛ لأن كل ما فيها من مظاهر الفن كان يشهد بالإقبال على الحياة وحب الجمال والبحث عن آفاق شاعرية غاربة ، تمثلت فى أحاديث « شهرزاد » . وطوال تلك الفترة ، وحتى فيما بين الحربين ، بل بعد الحرب العالمية الثانية أيضا ، نلاحظ ان كل الأعمال الفنية المقتبسة من ألف ليلة ، مهما اختلف نوعها ومضمونها ، تحمل عنوانا واحدا موحّدا هو « شهرزاد » .

ولقد سبق أن أشرنا إلى سيمفونية ريمسكى كورساكوف ، ونعود فنوضح أن هذا الموسيقار ألف « شهرزاد » عام ١٨٨٨ عندما كان مالارميه ومدرسته يشيدون بالشرق وبسحره الأخاذ . ولكن معرفة هذه السيمفونية ظلت قاصرة على الخاصة ، إلى أن نشر ماردروس ترجمته عام ١٨٩٩ ، وعندئذ عزف كونشرتو لاموريه سيمفونية ريمسكى كورساكوف لأول مرة أمام جمهور عام فى ٥ / ٣ / ١٨٩٩ . وتتكون هذه السيمفونية من أربع مقطوعات مستوحاة من ترجمة جالان وهى : « البحر والسفينة (سفينة سندباد) » ؛ و« قصة الأمير القلندرى » ؛ و« الأمير الشاب والأميرة الشابة » ؛ و« عيد فى بغداد » . وترتطم السفينة بصخرة مغناطيسية على شكل محارب من النحاس ، فتتحطم .

هذا وقد وصف ريمسكى كورساكوف سيمفونيته هذه بأنها عبارة عن «حلقات من ألف ليلة، تجمع بينها وحدة الموضوع والموتيفات؛ فهى منظار سحرى نرى فيه صورا أسطورية ذات طابع شرقى».

ونحن نعتقد أن هذا التعريف ينطبق على كل الأعمال الفنية والأدبية التى ظهرت فى تلك الفترة أيا كانت القصص والموضوعات التى تتناولها. فها هو سيرج دياجيليف يخرج عام ١٩٠٦ باليه «شهرزاد»؛ الذى استوحاه من ألحان ريمسكى كورساكوف. لكنه اعتمد على أشعار ميشيل جورج ميشيل الذى يروى فى أسلوب غنائى الرواية الافتتاحية لألف ليلة - والمقطوعات الأربع - التى يتكون منها الباليه هى: «حزن السلطان»؛ و«انتصار الزنوج»؛ و«مذبحة المحظيات»؛ و«مصرع شهرزاد».

وغنى عن البيان أن هذا الباليه يصور قصر شهرزاد بما احتواه من بزخ وفجور، وهما العنصران الأساسيان، والانطباع الأول الذى يخرج به القارئ من مطالعة افتتاحية ألف ليلة. ويبدو أن هذه الفكرة تسلطت على ذهن الكاتب، لدرجة جعلته يخلط بين شهرزاد وغيرها من النساء الخائنات؛ فهى تلقى حتفها فى نهاية الباليه، شأنها شأن الزوجة الأولى لشهريار. وفى هذا ما فيه من إجحاف بحق الملكة العفيفة المثقفة التى ردت للمرأة اعتبارها. والأمر من ذلك أن شاعرا آخر، وهو راؤول جانسبورج، يعود إلى الفكرة نفسها عام ١٩٣١. فى ذلك التاريخ قدمت أوبرا مونت كارلو «أوبرا شهرزاد» من ألحان ريمسكى كورساكوف وأشعار راؤول جانسبورج، الذى وصف هذه المأساة الشعرية قائلا: «إنها قصة شرقية ذات ألوان زاهية، وأنشودة حب عارم يائس وموت عنيف، تنبع شاعريتها من أعماق القلب».

والكاتب يصوّر - هنا - شهرزاد زاهدة، عازفة عن كل ما يحيط بها من متع حسية، ولكنه لا يرد ذلك إلى إخلاصها لشهريار، وإنما لتمسكها بحبيب غائب، شبّت معه، وشهدت الصحراء حبهما وهو ينمو مع الأيام، ثم افترقت عنه، وزفت إلى شهريار. لكنها ظلت وفية للحبيب الغائب «إسماعين» الذى يعود فجأة فينشد الحبيبان معا «أنشودة الحب والموت» قبل أن يأمر شهريار بقتلهما:

إسماعين:

«كى أسعد بحبك أو ألقى حتفى، تركت إلى الأبد تلك البقعة المباركة التى شهدت حبك حيث وعد كلانا الآخر بأن يكون له، شهرزاد ... هل نسيت كل ذلك ... هل نسيت ليالى الأنس؟

تلك الليالى التى كانت أجمل من الصبح، ليالى كانت الزهور تفتح فيها كئوسها كى يرشف منها النحل رحيق الحب!

شهرزاد:

«انظر إلىّ أيها الحبيب ... لا لم أنس شيئا بل كنت فى انتظارك، فى انتظار الحب والموت»

وتأتى شهرزاد أن يمسها الجلاد، فتنتزع منه الخنجر، وتعطيه لحبيبها الذى يقتلها، ثم يغمد الخنجر فى قلبه. وهكذا يمزج الموت دماء حبيبين فرقت بينهما الحياة والأقدار!

ويحق لنا أن نتساءل عن سر هذا الإجماع على قتل شهرزاد فى إنتاج تلك الفترة. لا شك أن هذه النظرة السوداوية منبعها أحداث الحرب العالمية التى اجتاحت كل مكان، ناشرة الذعر والخراب والشك فى كل القيم الخلقية والروحية. ولكن عندما تنحسر موجة هذا التشاؤم، بعد الحرب العالمية الثانية، نرى البهجة تعود مع انبلاج فجر جديد، وتأتى «شهرزاد» أخرى عام ١٩٤٨ يحملها إلى أوروبا كاتب ولد وشب فى بلاد ما وراء الأطلنطى (أوروجواى) ألا وهو جول سوبرڤييل (١٨٨٤ - ١٩٦٠). وتتميز كتابات سوبرڤييل النثرية والشعرية بالخيال والفانتازيا، ولكنه يعرف كيف يضفى طابعا إنسانيا على العناصر الخارقة والخرافية. وهذا ما نجده فى مسرحية شهرزاد التى تولى إخراجها - لأول مرة - جان ڤيلار، فى إطار أثرى أسطورى هو قصر الباباوات فى أفنيون.

وتتركز مسرحية «شهرزاد» - هذه المرة - على الشخصيات الأربع الرئيسية المعروفة: شهرزاد، دنيازاد، وشهريار شاه زمان، ولكنها شخصيات مفرنسة، شأنها شأن قصر شهريار، وبلاطه الذى يختلف اختلافا بينا عن القصور الساسانية والشرقية. ويعيش شهريار «الفرنسى» فى قصره محاطا برجال البلاط وعلى رأسهم وزيره وبنتاه. لذلك فإن شهريار وشهرمان يعرفان شهرزاد وأختها معرفة تامة. ونحن نشاهد شهرزاد تتنقل فى أرجاء القصر، وتطالع فى المكتبة الملكية، وتتناقش مع الملك فى أمور عامة، خاصة قبل أن تصبح زوجته. وعندما تأتى الأمهات إلى القصر مذعورات، باحثات عن بناتهن اللائى اقترن بهن الملك على التوالى (كما هو الحال فى القصة الأصلية)، تقرر شهرزاد وضع حد لهذه المأساة، وهى التى تعرض على شهريار أن يتزوجها! لكن شهريار يمانع فى ذلك قائلا: إنه يفضل أن تصبح محظية له. ويتعارض كل ذلك - بالطبع - تعارضا تاما مع تقاليد بنى ساسان!

ويتزوج شهريار من شهرزاد التى تصطحب معها أختها دنيا زاد، لتقوم بدورها التقليدى فى طلب حكاية كل ليلة. ولكن النص الفرنسى لا يقترب من النص العربى إلا ليبتعد عنه. فها هو شهريار يبدو غير مرتاح لهذا الوضع اللاإنسانى، ويتساءل عن المشاعر التى يمكن أن تضطرب فى صدر هذه الفتاة التى تشاهد حبها فى صمت، فيعرض على أخيه الزواج منها، وعندما يرفض شاه زمان تلبية هذا الطلب، يرى شهريار - فى رفضه - جرحا لكرامة دنيازاد، فيقرر أن يتخذها محظية له كى «يواسيها». وتقبل شهرزاد ذلك الوضع الشاذ فى رضوخ «مصطنع» قائلة: «نحن جميعا ملك للسلطان، شأننا شأن كل ما يضمه القصر من أشياء».

أما شهريار نفسه فيبدو غير مرتاح لمسلك أخيه، خاصة عندما يعلم أن هناك مؤامرة تحاك ضده، وأن أخاه مشترك فيها، فيحضر ساحرة تسقيه شراب «الاعتراف» ليعرف سر بقائه فى القصر ورفضه الزواج من دنيا زاد. وعندئذ يعترف شاه زمان اعترافا مذهلا، فهو

لا يريد أن يبارح المملكة لأنه يحب شهرزاد . وتثور ثائرة شهريار، ويأمر بأن يزج بشاه زمان وشهرزاد فى السجن، وأن تقطع أيديهما . لكن شهرزاد تستنجد بالحصان المسحور الذى يلبى نداءها ، وينقذ السجينين ويحملها على أجنحته السحرية بعيدا عن المملكة . عندئذ يجن جنون شهريار ويستشيط غضبا ، ويأمر الساحرة بإرجاعها ، لكن الساحرة تهزأ به ، ويتحول المسرح إلى ساحة للألعاب السحرية ، ونرى شهرزاد تسبح فى الأثير . ويعلو القصر ويهبط بين السهول وفوق الهضاب كريشة فى مهب الريح ، وتعترف الساحرة بعجزها عن إرجاع شهرزاد ، وتنصرف تاركة شهريار نهبا لليأس والغم والندم . عندئذ تعود شهرزاد مصطحبة شاه زمان ، فيقرر الملك الذى هزته هذه التجربة القاسية أن يلغى قانون «قتل الزوجات» ، ويتنازل لأخيه عن العرش ، وينسحب من هذه المعمعة ، ليعيش فى هدوء تام ، ينعم فيه بحب شهرزاد .

هذه هى مسرحية سوبرڤييل . ونحن إذا قارنا بينها وبين كل ما كتب قبلها عن شهرزاد وجدنا أنها أقرب الأعمال الفرنسية إلى الأسطورة الأصلية، ومع ذلك فهى تحمل طابع القرن العشرين . ولا يقتصر ذلك على تقاليد القصر وتصرفات أهم الشخصيات؛ فالمسرحية توحى — أيضا — بالقلق وعدم الاستقرار المادى والنفسى الذى يعانى منه العصر ، والذى صوره سوبرڤييل بشكل رمزى فى تلاعب الساحرة بشهريار، وقصره الذى نراه يتأرجح بين صعود وهبوط . وتعبر المسرحية — بالمثل — عن بعض الاهتمامات الإنسانية ، حتى وهى تصور السحر والخوارق المستقاة من ألف ليلة ؛ فالحصان المسحور مثلا عندما يأتى لإنقاذ شهرزاد من متاعبها الأرضية يسر إليها قائلا : «ها أنذا أهبك قلبى وأجنحتى ، أنا الذى لا يهبط إلى الأرض ولا يصعد إلى السماء إلا عن اقتناع بعدالة القضية»؛ وتحاول الساحرة فى سخريتها من شهريار أن تفهمه أنه ليس قادرا على كل شئ ، بل هناك — دائما — من هو أقوى منه ، ومن العبث إذن — أن يحاول إخضاع كل إنسان وكل شئ لرغباته وأهوائه . ويتدخل السحر أكثر من مرة ، ليكشف عما يكنه الإنسان فى صدره ويخفيه حتى عن نفسه ؛ فعندما يتناول شاه زمان شراب «الاعتراف» يكشف عن سريرته ، ويغوص معه سوبرڤييل فى أعماق اللاشعور الذى ينفرج فجأة ، فيبوح شاه زمان بآماله وآلامه . ولكن حب شاه زمان لشهرزاد حب منزه عن الشهوات الحسية ؛ فهو يرى فيها مثلا أعلى للمرأة التى تجمع بين الجمال والذكاء والحكمة والثقافة ، وهى الصورة الفعلية التى ترسمها ألف ليلة وليلة لشهراد . وشهريار نفسه يدرك قيمة شهرزاد بعد أن يفقدها ، وما يكاد يستردها حتى نراه يفضل صحبتها على مملكته بأسرها . وهكذا يرد سوبرڤييل إلى شهرزاد اعتبارها الذى سلبه منها جورج ميشيل ، وراؤول جانسبورج .

ولا يفوتنا هنا أن نشير الى أن الشاعر عزيز أباظة تناول فى مسرحية شهريار بعض الأفكار التى نجدها عند سوبر ڤييل ، خاصة فيما يتصل بالصراع الذى يدور فى ساحة القصر ، وتمزق شهريار بين شهر زاد ودنيار زاد اللتين ترمزان — فى مسرحية عزيز أباظة — إلى العقل والجسد ، وتخلى شهريار عن الحكم — فى خاتمة المسرحية — لا لكى ينعم بالهدوء فى كنف شهر زاد، ولكن لكى يعيش فى زهد ، يهيم معه فى حب الله . ونحن لا نستطيع أن نجزم بوجود تأثر مباشر ، فى حالة عزيز أباظة أو غيره ، وإنما هو اتجاه عام فى معالجة الأساطير بنظرة إنسانية ، نراها فى الغرب والشرق على السواء .

وهكذا فإن قصص ألف ليلة وليلة التى غزت المسرح الفرنسى بفضل ترجمات ألف ليلة قد اعتمدت — رغم اختلاف موضوعاتها — على قاسم مشترك أعظم ، هو تصوير الجو الشرقى والبيئة الشرقية بشكل لم يخل من المبالغة . وظلت تعتمد على المبالغة فى وصف البذخ الشرقى والأحاسيس والمشاعر البدائية . وبفضل التقدم الفنى الذى حظى به المسرح الفرنسى استطاع المخرجون أن يجتذبوا النظارة ، بالمناظر الشرقية الغريبة ، وتنفيذ الألعاب السحرية ، كما هو الحال فى مسرحية سوبر ڤييل . ولكننا نلاحظ — أيضا — أن كل مسرحية من تلك المسرحيات المقتبسة من ألف ليلة وليلة ارتبطت بالعصر الذى شاهد ميلادها ، سواء كان ذلك عن طريق الأحداث التى أقحمت فى موضوع المسرحية ، أو فى أسلوب معالجتها لهذا الموضوع أو ذاك ، وتناوله من زوايا معينة . وقد بينا كيف اشتملت هذه المسرحيات على مفاهيم أدبية وعناصر سياسية واجتماعية ، بل سيكولوجية، لا وجود لها فى ألف ليلة . ولقد حاول كتاب القرن العشرين — الذين ركزوا الأضواء على قصة شهريار وشهر زاد — أن يدرسوا العلاقة الفعلية بين الزوجين وتطورها ، وانفعالها بالأحداث التى تحيط بهما ، وعلاقتهما بأشخاص آخرين، وما يقود إليه ذلك . ومن هنا كانت الخاتمة التى تختلف فى كل مسرحية عنها فى الأخرى ، وتتشابه جميعها فى اختلافها التام عن الخاتمة التقليدية لألف ليلة . وتعتمد هذه الدراسة على المفاهيم الحديثة لعلم النفس ، فى نظرته إلى الفرد والجماعة، وعلم النفس الاجتماعى ، ولكنها تتبع — بالمثل — أسلوب معالجة الأساطير فى القرن العشرين ، وما تركز عليه هذه المعالجة من الزوايا الإنسانية ، وما تعبر به — فى نفس الوقت — عن القلاقل التى هزت الفرد والمجتمع، وزعزعت الإيمان والثقة فى المستقبل وفى الناس ، فأدت إلى التمرد وعدم الاستقرار النفسى والتبرم بالحياة ، وأثارت الكثير من التساؤلات حول قضايا أزلية ، أو وقتية . وهذا كله نجده فى صور فنية مختلفة، منها القصصى ومنها المسرحى ، منها الهزلى ومنها المأساوى، فى الأساطير التى تناولها سارتر (الذباب) ، وكامو (سيزيف)، وكوكتو (أوديب وأسرته فى «الآلة الجهنمية» ثم «أرفيوس»)، وجان أنوى (أنتجونا ، أوريديس ، .. إلخ) وجان جيرودو ، وما أكثر الأساطير التى تناولها ! وقد اتبع توفيق الحكيم نفس الأسلوب فى مسرحية «شهر زاد» التى كرست المسرح الذهنى ، وعبرت بطريقة «رمزية» عن مأساة النفس البشرية ، فى تطلعها إلى المعرفة وتعرف سر الوجود .

وبذلك نرى كيف ظلت ألف ليلة تستهوى الخاصة والعامة ، على اختلاف مشاربهم ، وتقبلت فى مرونة فائقة عناصر وتيارات متباينة . ولا ريب فى أنها ستظل — فى المستقبل — معينا لا ينضب ، ووسيلة مزدوجة لإحياء التراث ، والانطلاق من الأصالة إلى الإبداع والتجديد .

هوامش

(١) والمعنى المقصود هو أن تعاطي الخمر يؤدى إلى الهلاك .

(٢) هذه القصة موجودة بعنوان «أبو الحسن المغفل مع هارون الرشيد» في طبعة بيروت الصادرة عن المطبعة الكاثوليكية (١٨٨٩ ـ ١٨٩٠) ، المجلد الثاني ، صـ ١٥٣ ومايليها .

(٣) انظر د . هيام أبو الحسين : «الدكتور ماردروس مترجم ألف ليلة وليلة» باريس ـ رسائل السوربون ، ١٩٦٩ .

مصادر البحث :

هذا البحث يعتمد على قراءات وملاحظات شخصية ، وتطبيق للنهج المقارن يتم على أساس الخلفية الثقافية والمعرفة بالادبين والواقعين العربي والفرنسي بشكل عام . ومن ثمّ لانستطيع أن نعطى القارئ أى مراجع مباشرة . وهناك دراسات نشرت بالفرنسية على الأخص عن تأثير ألف ليلة وليلة في الأدب الأوروبي بشكل عام أو عن مفهوم الغرب لبعض هذه الحكايات . ونذكر منها على سبيل المثال :

Aboul - Hussein, Hiam et Pellat, Charles : **Chéhérazade, Personnage Litteraire**, Sned, Alger 1975.

Bammate, Najm - oud - Dine : «Thèmes et Rythmes des Mille et une Nuits» in **Bibliothèque Mondiale**, Juillet 1953.

Boschot, Adolphe : «Marouf, Savetier du Caire» in Echo, Le 26 : 6. 1928.

Buisson, M : **Le Secret de Schéhérazade**, P. U. F. Paris 1961.

Brunel, R : «Mârouf savetier du Caire» in **L'Oeuvre**, le 24 - 6 - 1928.

Cocteau, Y : «Prestiges des Mille et une Nuits» in **Bibliothèque Mondiale**, juillet 1953.

Elisseeff, N : **Thèmes et Motifs des Mille et une Nuits**, Beyrouth 1949.

Hofmann, R. M : **Rimsky - Korsakov**, Paris, Flammorion, 1958.

Schneider, L : «Mârouf, savetier du Caire» in **le Gaulois**, le 24 - 6 - 1928.

Ular, A : «les Mille et une Nuits» in **Revue Blanche 1er Juin 1899.**

صورة مصر

بين الأسطورة والواقع
فى الرواية الفرنسية
فى الربع الأول
من القرن العشرين

عبد المنعم محمد شحاته

مقدمة :

إنه لشئ مهم ، وليس غريبا ، أن نلاحظ أن انتشار الدراسات التى تظهر من آن إلى آخر عن مصر ، تتناسب إجمالا وحاجات الباحثين ومطالبهم ؛ فالبحث والنقد فى تطور مستمر ، والأولوية لدى الباحثين هى متابعة هذا التطور . ونحن نزعم أن هذه الصفحات تتابع عن قُرْب هذا التطور .

أولا : لأنها تستجيب لمفهوم شامل معين عن البحث المعاصر .

وثانيا : لأنها لا تمثل مطلقا إضافة بسيطة إلى ما هو موجود فعلا،ولكن تؤكد ـ على الأقل ـ أبحاثاً سابقة ، إنْ لم تكن تحمل أصالة أكيدة . ونبادر فنقول،إن فائدة أى دراسة تظل دائما موضعاً للنقاش ؛ لأنها تتعلق بوجهة نظر شخصية وذاتية للناقد . ومع ذلك فنحن لن نتخلّى عن مسئوليتنا ، ولا عن جانب الموضوعية التى لا غنى عنها لكل من يمارس أية دراسة مقارنة .

وحينما نفكر فى عدد الروايات التى ظهرت فى فرنسا فى الربع الأول من القرن العشرين (وكانت مصر محورها) سندهش قليلا لضعف هذه الروايات ، ولقلة أهميتها ؛ فالأصالة الأدبية فيها ، وطول النفس ، مفتقدان ، لدرجة أنها لم تلفت نظر النقاد . ولكن لأنى مصرى ، ولكى أخلق لها وجوداً نقدياً مفقوداً حتى اليوم ؛ فقد رأيت أن أخضعها لدراسة نقدية شاملة تجمع بين التحليل الأدبى والاجتماعى والتاريخى والأسطورى . وباختصار ، أقيم بناء تحليليا لهذه الروايات ، عميق الجدلية ،حيث الأبنية والمعانى الأدبية تتداخل فى علاقات معبرة مع الأبنية الاجتماعية والتاريخية والأسطورية .

ويجب أن أضيف أن البعد الزمنى والتاريخى الذى تحمله هذه الروايات لا يخفى أبدا بعدها الأسطورى . وفى الحقيقة فإن الذى تمّ حديثا فى الأبحاث الأسطورية ، يعطينا مَدَدا من مواد ، وعناصر من التفكير ، لا يستهان بها .

واستخدامنا المعطيات التى يمكن أن يمدنا بها العالم الأسطورى لهذه الروايات ، التى تتخذ من مصر مادة لها ، ليس ـ فى النظرة الأولى ـ سوى استغلال من زاوية معينة للمعلومات التى يمدنا بها المضمون الروائى .

وفى هذا الإطار فنحن نبحث فى توضيح المظهر الأسطورى الذى

تحويه هذه الرواية أو تلك ، موضحين الشرائح الأسطورية التى تعمل داخل كل رواية على حدة ؛ ثم مقارنتها بالأبنية الأسطورية التى تحويها رواية أخرى . إن القراءة المقارنة للرسائل الأسطورية التى تحويها هذه الروايات ستكون ذات فائدة كبيرة ، لأنها ستساعدنا على تعرف المبادئ المنظمة للعالم الأسطورى لتلك الروايات ، التى هى الوجود المحقق فى ظروف تاريخية لذلك العالم .

إن المقارنة التى تبدو عملية ، تسعى للوصول إلى البناء الواحد المشترك للرسالة الأسطورية التى تحويها كل رواية ، وتحديد علاقتها بالرسائل الأخرى فى روايات أخرى ، فنصل إلى زيادة معرفتنا بالرسالة والأبنية الأسطورية الملازمة لها فى آن واحد .

ويساعدنا علم الأساطير المقارن على البحث عن القوانين الأسطورية التى تعمل داخل العالم الحروائى للروايات التى نحللها من جانب ، ويساعدنا ـ من جانب آخر ـ على البحث عن الوظيفة مطبقة ، على نحو ما نرى عند بروب ؛ أى على الأفعال والأحداث التى تولد الرواية عند تجمعها فى مقاطع . ولقد أقنعنا فحص المنهج الذى اتبعه فلاديمير بروب ، كى يستخلص الصفات الخاصة بالقصة الروسية ، بصواب مشروعنا لترتيب عوالم رواياتنا ، المؤسس على صفات بنيوية خاصة .

والملاحظة البسيطة لكل هذه الروايات عن مصر القديمة خصوصا ، تثبت أنه يوجد ميل للتكرارية ، سواء بالنسبة للأحداث أو للشخصيات أو للوصف . فنحن نكتشف فى مجموع هذه الروايات اعتمادا متبادلا بين بعض العناصر الأسطورية . ويمثل هذا الاعتماد ، فى أغلب الأحيان ، تقاربا وعلاقة نسبية ، تخضع لمنطق معين .

ونلاحظ أيضا ، فى رواياتنا هذه ، أن الشخصيات تلعب دورا مهماً ، ففيها وحولها تنتظم العناصر الأخرى . وتبدو العلاقات بين هذه الشخصيات مختلفة بسبب كثرتها ، ولكننا سنلاحظ سريعا أنه من السهل أن نحددها فى أربع نقاط ، تكوّن المحور الأساسى لكل الروايات ، هى : الرغبة ، والاتصال ، والمشاركة ، والفشل .

ويمكن أن تندرج كل العلاقات الأخرى تحت هذه العلاقات الأربع

وفى النهاية ، عندما نفحص كل المصادر الممكنة للرواية الفرنسية عن مصر ، فى بداية القرن العشرين ، يبرز سؤال يفرض نفسه قليلا على المؤرخ الأدبى : لماذا أصبحت هذه الرواية قليلة الأهمية بالنسبة للخيال الأدبى فى فرنسا ؟ ولماذا كانت هذه الروايات وكتّابها أسيرة دائرة ثانوية غير معروفة ؟

أولا : إن فى ذلك علامة تغيير بالنسبة للقرن الثامن عشر والتاسع عشر الذى شهد كثيرا من الأعمال الأدبية عن مصر ، نالت شهرة كبيرة هى وأصحابها[١] . ويبدو أن انحسار موجة الرومانسية ، وتشبع السوق الأوروبى بالقصص عن الشرق ، والتهديد الألمانى لأوروبا ، ومعاهدة سايكس بايكون بين إنجلترا وفرنسا ؛ ثم الأزمة الأوروبية والحرب العالمية الأولى ، كل ذلك شد انتباه الكتاب والقراء نحو موضوعات أخرى أكثر حيوية وأهمية .

كل ذلك يفسر قصر النفس الأدبى لتلك الروايات وعجزها ؛ الواضح .

وإذا تتبعنا الزمن والتاريخ الذى تعالجه هذه الروايات ، فإننا سنبدأ بدراسة تلك التى تعالج موضوعات عن مصر القديمة الفرعونية . ولقد وجد الروائيون فى مصر ، بغموضها وأساطيرها ، المكان المناسب للتمثل الرمزى لمواقف إنسانية وأسطورية شدّت انتباههم .

هكذا نجد Sangle, Guerlin, Guédy فى رواياتهم[٢] يستدعون مصر الأسطورية من خلال مجموعة كبيرة من الشخصيات الغامضة الأسطورية شديدة القوة ، مثل :
Psenmouth, Ringir, Nitaokrit, Ousitarte Hermérah, Sidia.

ولقد غزا الكهنة المؤلهون الغامضون ، والظروف التاريخية التى ولدّت الأحلام والأساطير والأديان ، خيال هؤلاء الروائيين ؛ ولذلك نكتشف فى رواياتهم الأسطورة فى حالة من النشاط والفاعلية .

وهناك روايتان أخريان[٣] تتحدثان عن مصر تحت الاحتلال الإنجليزى . ونحن نرى فى واحدة منها هذا البلاء الذى أصاب مصر على يد طغمة من الطفيليين والمغامرين ، فأصبحت مصر مرتعاً لحفنة من النصابين بلا إيمان أو قانون ؛ أتوا مصر بحثا عن الثراء السريع . هذه الطغمة الفاسدة ومغامراتها هى التى لفتت انتباهنا فى رواية Lambelin ؛ ضمن عناصر أخرى فى الروايتين ستكون موضوع تحليلنا تحت شعار مصر الحديثة[٤]

أولا : مصر القديمة : مصر الأسطورة :

مصر القديمة ، سواء أدركها الكتّاب بعقولهم ، أو احتضنوها فى أحلامهم ، أصبحت ذلك المكان المشترك من العالم . وقد أوضح Curtvis أهميتها فى العالم القديم والعصور الوسطى ، ومازالت حتى أيامنا هذه تشد العالم كله . أسطورة مصر أسطورة أصيلة تسيطر على عقول الذين يحلمون بهذا البلد «ذى البطن الممدود الذى يمتص ، عن طريق فمه الدلتا ، البحر الأبيض المتوسط ، وما مر به من حضارات ، محتزنا كل ذلك ، خالطا إياه فى تخمر بطىء[٥]» وقد ظل ذلك البلد القديم ، بلد الغموض والأسرار ، منطقة الخفايا والوهم . إنه غموض وجد فى أبى الهول شعاره ، والشكل الذى نتعرف فيه ازدواجية مصر ، ومسيرتها غير المستقرة ، وسرها الذى لن تتمكن وأية معرفة من اكتشافه أو إلغائه . فى آثارها نجد المعنى المقنع والمُحيّر الذى يميز الرمز[٦] . هكذا خلقت أسطورة مصر فى عقل هؤلاء الروائيين الذين اتخذوا من مصر موضوعا لرواياتهم ، مُتأثرين بالأسطورة «هذا المنتج ، من خلق الإنسان البدائى أمام مظاهر الحياة التى عجز عن تفسيرها وفهمها[٧] ؛ هذه المجموعة من العناصر القديمة التى انتقلت عن طريق حفظ التقاليد ، والتى تتعامل مع

الهة ، ومخلوقات مؤلهة ، ومعارك ابطال[٨] » . حاول هؤلاء الروائيون الوصول إلى النبع المضئ الذى يمكنهم من تعميق المجال المغناطيسى الذى تشع الأسطورة فى أنحائه ، لينسلخوا – فى النهاية – وحدهم ، بعيدا عن حياتهم الحاضرة ، فيشاركوا فى تجلى الأسطورة ؛ تلك النقطة المحورية التى تنطلق منها ، وتصل إليها ، كل لوحات الخيال القوى الجامح[٩] . والأسطورة عموما – وأسطورة مصر خاصة – تجذب هؤلاء الروائيين نحو تمثل رمزى للواقع ؛ نحو حرية شاملة بالنسبة للمكان ، وإدراك جديد للزمان ؛ هو تجسيد للحلم ، ونقل للواقع إلى اللاواقع . ونحن هنا نمس صلب ظاهرة الأسطورة التى تتحدد بوصفها ظاهرة اتصال ؛ اتصال بين هؤلاء الكتاب ومصر . لقد أثار حلمهم بالإنسان المصرى القديم الفائق السامى صورا أسطورية فى خيالهم ولاوعيهم[١٠] ؛ صوراً تحمل سمات ملحمية تميز بطريقة قاطعة كل حلم بطولى . وهكذا أبرز هؤلاء الكتاب أسطورة مصر عن طريق كثير من الشخصيات الأسطورية فوق الإنسانية .

ونكتشف فى هذه الشخصيات رجالا ذوى شجاعة ، يتميزون بقوة الشخصية ، وسمو الروح ، وعلو الفضيلة ؛ ولهذا استحقوا منا وصف الابطال الأسطوريين ؛ ذلك لأنهم أقوياء ، يتميزون عن عالم الرجال العاديين ، ويقعون فى مكانة أعلى من غيرهم ، ويرتقون – بذلك – إلى وضع شبه إلهى .

وإذا أخذنا رواية Guédy[١١] ، نجد أن فرعون شخصية تخلب خيال هذا الروائى الذى وجد نفسه أسير فكرة الرجل الأسطورى الخارق ، نصف الإله . «وحول تمثال إيزيس الموضوع على المذبح وقفت مجموعة من النساء تتحدث عنه ؛ دائما عنه ؛ عن الملك ؛ عن فرعون ، الذى لا يراه الإنسان تقريبا . وكان وجوده دائماً فى كل الأشياء يسيطر دائما بقوته على كل القلوب »[١٢] . هذا الإنسان القوى ، يجذب نحوه كل انتباه القارئ الذى يرى فيه انعكاسات أصيلة للبطل الأسطورى ؛ إنسان نصف إله ، قوى ، مشع . إنه يثير أحلامنا التى تحوى رغبة الهروب من حياة ذابلة بحثا عن الضوء ، وإرادة ترك القاع إلى العلا ، وعشق السيادة والسمو . وقد حطم الروائى – هنا – كل شيء أمام العظمة فوق الإنسانية لهذا الملك : «إذا غضب كان فهدا ، قضى على كل هؤلاء الذين رأوا إيزيس منذ رحيله ولم ينقذوها[١٣] . هدوء العظمة ، راحة الإرادة الراضية .. «عزلة نصف الإله القوى/الذى لا مثيل له بين الفانين ، وملل كثرة الانتصار ، وعبودية الاخرين ، جمدوا ملامحه ذات الصلابة الجرانيتية[١٤] » .

والروائى يقدم لنا هذه الشخصية ؛ هذا البطل ؛ هذا الموجود الأقوى من الطبيعة ، بصورة نلاحظ فيها التضخيم والتكبير الملحمى[١٥] ؛ فالبطل يتمتع بقيمة مضافة ، وهى ضرورة تفرضها الأسطورة ؛ فهو يهزم كل الشعوب المعروفة[١٦] . وتقودنا مغامراته إلى اكتشاف موضوع أساسى وتنويعاته : الوحود المتفجر لهذا الفرعون بشجاعته الفائقة اللا محدودة ، التى لا يمتلكها إلا إله ، بل إن الإله نفسه يدير وجهه حين يراه[١٧] . وحينما عاد من حروبه منتصراً ، وجد شعب طيبة كله يضج بالحماسة له ، والمدينة تهذى من الفرح ؛ تستقبله وتحييه : «كان المرتزقة يلقون بأنفسهم تحت قدميه ، فى التراب علامة على الفرح . وفى المعابد ، كان الكهنة المنجمون يقدمون القرابين للنجوم باسم ملك الملوك فرعون ؛ والطيور كانت تطير فوق موكبه وترفرف فوق رأسه . وهكذا وصل وسط سلسلة طويلة من الفخار إلى المدينة الملكية . هناك كانت كل العظمة الملكية واضحة . كان القصر يتلألأ فى ثراء خرافى لم يسمع به أحد »[١٨] .

ولكن برغم أن العمل البطولى فى الأسطورة يقوم به رجال ، كان يحدث أحيانا أن تقوم به امرأة[١٩] . ومن الطبيعى أن هذا الحلم الأسطورى لا تقوم به إلا امرأة من نوع معين ، غالبا ما تكون امرأة غامضة صعبة المراس ، لا يمكن الوصول إليها ، قوية تغرى البطل وتملؤه نشوة . والطبيعة وهبت هذه المرأة الغامضة التراجيدية ، التى تكشف بسلوكها فى ظروف استثنائية وصعبة عن قوة روح تجاوز مستوى النساء العاديات ، دورا حاسماً فى مصير الرجل ؛ ذلك الذى يبدو غالبا سلبيا بين يديها .

هذه المرأة القاسية – فى هذه الرواية – هى سيديا سليلة سميراميس وهيلين وهيروديال وسالومى وتاييس وهيباتيا ، وقد جعل منها Guedy فى روايته أخت كليوباترة الفائقة . القاتلة الناعمة ، رمز الرفاهية والعظمة التى لا تبلى ، إلهة الجنون الخالدة ، والجمال الملعون ، الوحش الكاسر ، اللامبالية الجامدة ، الطموح الباردة ، الجميلة ، التى لا تقاوم ، الغامضة ؛ فسيديا هنا مثل كليوباترة ورفيقاتها تماما ، ذات جمال إلهى وحشى لا يقاوم ؛ فيها الكثير من السحر والقدسية وقوة الإغراء والرهبة : «يقال إنك قتلت الشمس ... إنها تنظر إليك عند غروبها ، تبكى دما ، إنك الجميلة فى هذا القتل ، فى ذلك اللون القرمزى لك جمال النجوم الشريرة .. والآلهة المحرمة »[٢٠] . إنها أكمل امرأة وجدت حتى الآن .. أكثر من امرأة ، امرأة الحلم ذات الجمال الطاغى : «وحينما رآها هكذا جميلة جدا ، تعجب لماذا فقد إخوته عقولهم فحسب »[٢١] . ومع هذا الجمال الخطير نلاحظ هنا دور المرأة القدرية ، فى امتلائه المخيف ، الذى نجده دائما فى الأسطورة والخرافة والملحمة . كل شئ معد فى الرواية لخلق الوظيفة الأسطورية للمرأة المخيفة ، الخطيرة ؛ المرأة التى يتمناها الجميع ، ويخشاها الجميع : سيديا . هناك أولا هذا الجو الرائع المناسب لتعظيم دور المرأة ؛ وهناك القلق الملح ، والخضوع المطلق للأنثى الخالدة ؛ للحيوان المفزع ، سيديا ، التى تحرك كل أبطال الرواية :

« نظروا .. وأمام ما رأوا أغلقوا عيونهم ، ثم فتحوها .. وأمام ما يهز نظراتهم .. ركعوا لها[٢٢] . امرأة تجذب الحالمين دائما إلى شفة أحلامهم فهى النبع العطر لكل الأحلام الخالدة[٢٣] .

وفى الرواية يلخص لنا البطل أوزيتارت Ousitarte التأثير الغامض والسحرى لجمال سيديا على الرجال : «النسيان من شفتيك ، والموت فى عينيك ، والسعادة يا إلهى فى جسدك العارى »[٢٤] . وبلغ من تأثير سيديا على أوزيتارت أنها بعد أن

خانته ، حاول اغتيالها . ولكنه أمام هذا الجمال القدرى تردد ، وهزمه جمالها وسقط الخنجر من يده[٢٥] إنها سيديا التى يحبها Ousitarte وعينه مثبتة بقدرية على شئ عظيم مشع فخم ، على امرأة غرست فى روحه السهم السام لحب مجنون قدرى :

«كان كحيوان ارتوى بالمتعة ، وجد للحظة فى البحيرة الكبيرة لجسد سيديا القوى المعطر راحة وهمية ، بعدها عاد العطش أكثر حدة . والنبع الصافى المخيف أكثر جاذبية[٢٦]». من أحضان الوجود الساكن ، من أحضان الفراغ ، تبرز الأفكار الأولى عن الجمال القدرى الخطير . ومن تأمل الروائى وصوفيته يخرج كل هذا لدائرة النور . وها نحن نرى سيديا فى زهرة شبابها ، وتفجر مجدها ، فى طموحها ، وشخصيتها القدرية . جمالها المدمر يشكل مصير البطل Ousitarte : «سأظل معك ، ياسيديا ، معك ، وسيفعل أوزيتارت لسيديا كل ما تريده سيديا ،، كل شئ من أجل قبلات سيديا ، وللساعات التى ستمنحها لك فى مخدعها » .[٢٧] تغمره هناك النشوة بشعاع من النور تجعل منه إلّها ، ثم لا تلبث أن ... تغرقه فى العدم . بعيداً عنها يموت أوزيتارت فى الذكريات الخانقة لحبها . كل ما كانت تريده من هذا الرجل ، هذا البطل القوى ، ليس الانتصار عليه ، ولكن استخدامه لتحقيق انتصارها هى . هكذا كانت كوميديا الخادع والمخدوع . وسيديا ليست الجمال المغرى فحسب ، ولكنها أصل بلاء كل الأبطال .

وفى الحقيقة ، فالأسطورة عن المرأة ـ منذ القدم ـ كانت تقدم بصورتين : إما بصورة المرأة المغرية الناعمة مثل داليدا ، وكاليبسو ، وأومفال ، وإما بصورة المرأة الهجومية مثل أمازون[٢٨] ولكن أسطورة سيديا جمعت ـ فى الرواية ـ بين الطريقتين السابقتين ؛ فهذا السلوك الجنونى ، هذا الطموح العريض القوى الذى لا يخشى مزج الحب والدم ، هذا الميل الجامح للسيطرة التى لا ترتوى ، والمندفع نحو المستحيل بكل حماسة الإرادة والمكر المستخدم للمفاجأة ، والانتصار ، ثم كل هذا الجمال الناعم الطاغى ، كل هذا هو سيديا . اتجهت نحو لعبة مزدوجة ، فإذا نجحت فى فرض سيطرتها قبل عودة الملك ، فستكون هناك الفرصة كيلا يعود إلى مملكته ، وإلا فإنها ـ بواسطة القوة الداخلية ، والسيطرة التى حصلت عليها ـ ستعد نفسها ، على الأقل ، لتحل محل الملكة ، ليس فى قلب الملك فحسب ، بل على عرش مصر كذلك[٢٩] .

ولقد تمثلت قمة ذكائها السياسى فى لعبة ضرب بطلى الرواية أوزيتارت وهرمراه أحدهما بالآخر . وهكذا قتل أوزيتارت صديقه الحميم هرمراه ، وخان الثورة ضد دكتاتورية القصر .

«أقدار طيبة والامبراطورية ، مصير رفاقه ، كل ذلك اختفى فجأة من نفسه ، تلاشى إلى دخان ، فى النار التى أوقدتها فى قلبه النظرة الشهية لسيديا ، نار حينا تسرى فى شرايينه وأعصابه ، تخرق فيه كل ما ليس بحب جارف»[٣٠] . وكانت سيديا تحرص على امتلاك الرجال والاستيلاء على قلوبهم لتستخدمهم فى قضيتها بقدرة قادرة ، لا يعلو فيها سوى مصلحتها ، فلا أخلاق ولا إله ، إذ كانت تساعد الثوار اليوم ، ثم لا تلبث أن تقتلهم فى اليوم التالى . كانت تمتلك مرونة ورشاقة الذئب الصغير ، ذلك الذى يلعب بفريسته بكثير من اللطف والنعومة والخفة قبل التهامها .

ولكى تتخلص من الرؤساء الكبار فى مصر ، أقامت مأدبة كبيرة لهم ، ثم قتلتهم جميعا .[٣٢] كل ذلك تم بالتواطؤ مع أوزيتارت الذى بعثر قوته وشرفه من أجل سيديا ؛ فكان الخائن لقضية ممفيس والثورة ، والشريك فى مذبحة رؤساء مصر ، ومنفذ الثأر لسيديا . والمتآمر الرئيسى على الامبراطورية ، وقاتل هرمراه وأزيليه .[٣٣] من أجلها ارتكب كل هذه الجرائم ، وكل الجرائم التى سيرتكبها غدا[٣٤] . وفى النهاية كان نصيبه منها الموت : «وهكذا مات دون دفاع عن نفسه . رأسُه ، رأسه الجميل ، على فخذى سيديا ، عيناه الكبيرتان المسكونتان بالموت ، بحب سيديا ، ثبتتا على العينين الخبيثتين للآلهة الساحرة التى لم تفارقه نظراتها لحظة واحدة[٣٥]» . النظرة الغامضة لهذه الساحرة ، هذا الوحش القدرى ، لم تكن تبحث عن أكثر من تثبيت سيطرتها السياسية ، والاستيلاء على السلطة فى أثناء غياب فرعون فى الحرب . ولكى تصل إلى هدفها ، فالغاية عندها تبرر الوسيلة . وقليل من النساء يستطيع أن يواجه كل هؤلاء الأعداء الأقوياء من أمثال محاربى طيبة الذين لا يقهرون . ولكن بقليل من الفساد يستطيع استخدام وسائل ميكافيلية للاستيلاء على السلطة . لقد كان البؤس فى كل مكان بمصر ، والثورة كانت تسرى فى البلاد ، وهذه المرأة الميكافيلية أرادت أن تجرف الثورة لمصلحتها[٣٦] .

الحلم بعرش مصر لها ولابنها ، كان ذلك كل هدف سيديا . لذا كانت تمتلك رأسا محصنه ضد العواطف ، وقلباً لاينبض . بل كان مكرها دؤوبا لايكل .

ولكن فى أعماق كل إنسان مثل سيديا ، حتى لو كانت إنسانة فائقة قدرية ، يوجد الحب بلذاته ، باضطراباته ، بنتائجه غير المحسوبة . لذلك حرص الروائى ـ هنا ـ أن يقدّم لنا سيديا . تطاردها الرغبة القدرية الجامحة التى لاترتوى ، هائمة بحثا عن لذة لاتتحقق ، وشهوات منطلقة بلا قيود ، فكانت رمزا للرغبة التى لاتشبع . يأكلها الملل ، فتطلب المزيد من اللذة الجديدة والمشاعر المجهولة . كانت تكره حبا تشبه مداعبات يومه أمسه ، الملل والتعب وعبودية الآخرين لها ، أتعبتها وأرهقتها .

وعلى حساب توقف فى البناء الأسطورى للرواية ، يتحول البطل الأسطورى إلى بطل تراجيدى ، يحطمه عنف القدر ، فالبطل القوى بلا حدود ، ذو القوة المقدسة فوق الإنسانية ، يبدو مهزوما فى النهاية ، مقهوراً ، ويكون نصيبه الموت[٣٧] . وهكذا كما يحدث ـ دائما ـ فى الأسطورة ، كان موت سيديا علامة على ترك كل أحلام البطولة والسيطرة ، فقد انتهت حياتها بمأساة ، وموتها الحزين حوّل المرأة الأسطورية إلى امرأة عادية يسرى عليها ما يسرى على الآخرين : الموت[٣٨] . وكان ذلك خاتمة كل طموحاتها ، كل مؤمراتها ، كل أحلامها . ماتت وهى على بعد خطوات من تحقيق

هدفها . وحياتها المليئة بالخطر والموت مدت الروائى بمادة خصبة لرواية أسطورية ، يختلط فيها الملحمى بالمأساوى .

وليس غريبا ـ إذن ـ أن نجد كاتبا آخر مثل Sanglé متأثرا بالأسطورة والمواقف الأسطورية ، يعطينا هو كذلك تنويعات على نفس الموضوع بروايته Nitaoukrit [٣٩] ، عن تلك البطلة المؤلهة التى حوّل الموت حياتها الأسطورية إلى مأساة حقيقية .

ونيتوكريت ليست ببساطة امرأة فقط ؛ لأنها قبل كل شئ بطلة . إنها ليست المرأة كما هى ، ولا المرأة كما يجب أن تكون ، ولكنها المرأة كما تحلم أن تكون فى لحظات نشوتها . سيكولوجيتها أو التحليل النفسى لنوازعها الداخلية ، تماما كما هو الحال مع سيديا ، أمر لا يهتم الروائى كثيراً به . وهذا يتلاءم تماماً مع العالم الأسطورى وقوانينه التى تهتم بالحركة والفعل والأحداث أكثر من اهتمامها بالتحليل النفسى للشخصيات [٤٠] .

كانت نيتوكريت ، بوصفها اسطورية ، رمزا للجمال الفائق ؛ النادر ؛ فهذه البطلة الممشوقة القد تمتلك «تلك القوة الغامضة التى لا تقاوم ، والتى تصدر عن جسد المرأة ، وتخترق الرجل لتخضع جسده وتسيطر على روحه» [٤١] .

وهى بوصفها امرأة تحتوى جمال الوجود ، فقد جذبت إليها البطلَ القوى رينجر ، الذى لم يكن يكترث بالجمال . لقد استولى عليه جمالها المقدس ؛ وصار من يومها لا تفارقه صورة نيتوكريت ؛ إذ أصبحت مركز أحلامه ، ومهد رغبته . وكنجمة عشتار فى الغروب ظل جمالها يتألق فى عينيه ؛ هذا الجمال المضئ الناعم ؛ هذا القوام الصافى النقى ؛ هذه العيون الغريبة ؛ هذا الجمال ؛ هذه العظمة [٤٢] . كل شئ فى مكانه فى الرواية يؤكد الدور الأسطورى للمرأة المرغوبة المرهوبة فى آن .

والروائى جمع فى كل متماسك حيوى العناصر القادرة على إكمال الصورة الأسطوريّة لهذه البطلة وإنهائها . إنها مخلوقة لا تقارن بغيرها ؛ إنسانة تنتمى إلى الأعلى ؛ معبودة ؛ شبه إلّهة [٤٣] . حتى الطريقة التى ترى بها الأشياء تولّد أساطير صغيرة ، تعطى لكل شئ رؤية درامية ، وتحول العالم كله إلى أسطورة كبيرة [٤٤] .

وتماما مثل سيديا ، طارد الحب نيتوكريت بكل قدريته ، فاختفت المرأة الفائقة وبقيت المرأة فقط : «كانت تنصت له فى انتباه حار ، وصوته المذكر كان يغلفها ويطويها . نظراته كانت قبلات ترعشها» [٤٥] . وهكذا وجدت نيتوكريت فى رينجر كل عواطفها ، كل أفكارها وحب استطلاعها للأشياء اللانهائية ، تذوقها للغز ، قلقها من المجهول [٤٦] . رأت نفسها ذات قوة فائقة خاضعة لحب رينجر . لقد جعلها الحب إنساناً ، ولم تعد تمتلك تلك القوة فوق الإنسانية ، بل أصبحت امرأة فانية ، وليست إلّهة خالدة .

إن Guédv مثل Sanglé فى شدة الاتجاه الملحمى فى رسم شخصيات روائية ، حيث نرى أبطالا ، يذكّروننا ببروموسيوس وهرقل . ورينجر ونرومون بطلا الرواية أشبه بالآلهة ، سكارى بحياة واحدة عظيمة ، يجبونها ؛ سكارى بموت هو النهاية والانتصار . ووسط إطار ملحمى : قصص المعارك ، حماسة الانتصار ، الاندفاع ، القوى الطبيعية التى تعمل حول الإنسان ، وجد البطلان نفسيهما قد ورثا تقاليد البطل الملحمى ، الأسطورى . وهذان البطلان مع نيتوكريت يمثلان محور أحداث الرواية كلها .

فرينجر له مكانه المتميز فيها إذ إن صورته التى اقتبسها الكاتب من ملامح الشمس تذكرنا بملامح البطل الأسطورى [٤٧] ؛ فوجه البطل المضئ ، وعيونه ذات إشعاعات الذهب [٤٨] ، تعطينا صورة إلّهية ترتبط بشعاع خالد من الشمس [٤٩] .

وإلى جانب هذه الملامح الشمسية نجد عناصر أخرى تنتمى إلى الإله وإلى الخالق :

ورينجر هو منقذ هذا العالم الذى يجدّده ، ويفتتح مرحلة جديدة فيه : «ماكان يريده هو الهرب من أهله وماضيه ، التحرر من سيطرة القوالب الموروثة ؛ من طغيان التقاليد والعادات ، التجول فى الأقاليم كالأنبياء ، لا ليبشر بأساطير وخرافات ، ولكن ليشرح نظام هذا العالم وإيقاعه وانسجامه [٥٠] .

إنه إرادة تغيير العالم ، وظهوره يعلن عن تجديد العالم . كان رينجر يعتقد أن «الإرادة العليا أعطته الإشارة» [٥١] ، وأنه «رب الأرباب ، الذكر البطولى ، الروح السامية اللانهائية التى تجمّل العالم» [٥٢] . ورينجر بقوامه . وملامحه ، بأفعاله وبمعجزاته ، يقترب من الأبطال الأسطوريين الذين يمتلكون العظمة الشيطانية لأبطال الملاحم : «أعطاه العلم شعره القوى .. عاش يتنفس الفضاء ، رأى دم الاتساع يجرى ، والعالم ينتفض . ومن خلال المادة التى ترتفع أنفاسها ، اعتقد أنه رأى الروح» [٥٣] . وليعلى الكاتب من مكانة بطله فإنه لا يتردد فى رفع أهميته فى هذا العالم [٥٤] ، وفى غمره بكل مراتب الشرف التى تمتلك ناصيتها شخصيات الملاحم : فهو كريم النسب والمولد [٥٥] ، مهماته خطيرة [٥٦] ، فضلا عن حياة العزلة وروح النبوّة التى تسمو بالتأمل [٥٧] .

ويقتل رينجر ـ بعد كثير من الوقائع والحياة الحافلة العظيمة ـ بيد الأمراء الذين حسدوه على مكانته العالية السامية ؛ وانتهت حياته مثل حياة كل الأبطال الأسطوريين بمأساة عنيفة ، واستخدمت نيتوكريت شخصية أسطورية أخرى ثأرا لحبيبها هى بزهوت الذى كان يكن لها الحب الغامض المطلق : «أنت الحياة والقوة. وكل شئ سيتم حسب رغبتك» [٥٨] . وأغرت الجميلة [٥٩] نيتوكريت بزهوت وأسكرته ، ودفعته لقتال أعدائها الذين قتلوا حبيب القلب رينجر» . «سامحهم ، فأفتح لك ترسانة الأسلحة ، وخذهم وسأفتح لك خزائن الذهب .... أجمع القبائل على حدود الامبراطورية . تقدم .. يجب أن يموت سونبوا ، وروى ، والكاهن الأعظم» [٦٠] .

وكان إخلاص هذا البطل لنيتوكريت بلا حدود إلى درجة أدهشتها ؛ فقد كانت تحس أنه مستعد ليس للمخاطرة بحياته أملا فى

أن تستقبله فى قصرها فحسب ، ولكن للتضحية بجسده وروحه ، عند أية إشارة من جنونها(٦١) . وكانت نيتوكريت تسكن قلبه فى كل مغامراته ، وتنفث فيه قوة مشبوبة لمحاربة أعدائها .

إن كل هؤلاء الأبطال ينتهون دائما باكتشاف أنفسهم ، وكيف أنهم سجناء حب يمزقهم ويشلهم تماما . وعقيدتهم فى الحب ، برغم فشله ، تظل سامية إلى درجة تضعهم فى مرتبة إيزيس إلّهة مصر الأخرى المقدسة . والحب فى رواية Sangle فاشل دائما ، ويقود المحبين إلى طريق مسدود . وتحب نيتوكريت رينجر حباً مطلقاً مجنونا ، ولكن اغتياله يضع نهاية لهذا الحب . ويحب بزهوت ـ بدوره ـ نيتوكريت حبا غامضا مستحيلا ، خالدا لا نهائيا ؛ إذ وجد فيها مثاله ، أى الإنسان الضرورى القدرى الذى لايستغنى عنه . ولكن الحبيبة برغم حساسيتها لبزهوت لا تشعر بأى حنان نحوه . إن قلبها مع رينجر ، وتنتهى الرواية بمأساة حقيقية ؛ إذ تموت نيتوكريت ومعها هذا الحب المستحيل(٦٢) . وفى رواية Guédy نجد أوزيتارت يحب سيديا التى تحب ـ بدورها ـ هيراميراه الذى يحب اينيزيس . ونواجه فى الروايتين الحب الذى لا يتحقق ؛ الحب المحال . والوصال بين الحبيبين صعب فى هذا الطريق المسدود أمام هذا النموذج المأسوى للحب ، أى الحب الأحادى الاتجاه والحب ذو البعد الواحد ليس موضوعا جديدا ، لكن الروائيين يعالجونه بطريقة متضخمة لإبراز استحالته ، وذلك بإضافة بعض العناصر القدرية التى تستبعد كل محاولة وكل أمل .

ويبدو الحب كأنه يبدأ بالتعاسة ، بل هو مرادف لها . والمحب دائما وحيد ، والمحبوب لا يمكن الإمساك به . إنه غائب للأبد ، غائب بلا عودة ، كأنه فى عالم آخر ؛ عالم حقيقى يستبعد العاشق منه دائما . وهكذا نحس فى الروايتين بالفراغ يحيط بالعشاق ، ويبقى الحب غامضا بعيدا جدا .

ولا تبدو وجهة النظر هذه ملفقة أو مفتعلة ولكنها تستند إلى تاريخ الحب فى مصر القديمة . وهذا الحب الأسطورى ليس ظاهرة طبيعية ولكنه ظاهرة ثقافية واجتماعية ، ظهرت فى حدود المكان ، وتطورت فى الزمان . ولا سبيل إلى فهم طبيعتها ومعناها دون فهمها فى حدود زمانها ، وفى علاقتها بالواقع الاجتماعى الذى تنتمى إليه . ففى آداب مصر القديمة توجد المعلومات الأولى عن الحب الأسطورى(٦٣) . ونحن نفهم هذا جيدا حينما نعرف أن دين أمينوفيس الرابع ، الإلّه العالمى الواحد ، كان ممثلا على الأرض بثنائية ، أما الحب الزوجى فكان رمزا للحب الإلّهى ووسيلة للوصول إلى الرب(٦٤) .

ولقد أثر هؤلاء الأبطال بحبهم الغامض على البناء العام للروايتين اللتين تجرى أحداثهما بناء على قوانين التضاد الدائم . وخلف التضاد فى التفاصيل العامة هناك تضاد عام وشامل يسير فى خطين رئيسيين ، ينطويان على التناقض بين هؤلاء الأبطال والمجتمع الذى يعيشون فيه ، وعلى عدم إمكان التفاهم بين بعض هؤلاء الأبطال أنفسهم وبعض . ويظهر تحليل الروايتين العلاقة بين هذه العناصر المتضادة التى تحطم ـ باقترابها من بعضها البعض ـ التآلف المطمئن بين هؤلاء الافراد ، وبينهم وبين المجتمع . وتحرك هذه الجدلية البناء العام للروايتين ، وينتج عنها حوار الصم الذى يدور حتى النهاية ، بين أبطال متصارعين ، رحلوا بحثا عن المطلق . ويتلاءم ذلك مع مبدأ التضاد الذى نراه يميز أية أسطورة بطولية(٦٥) ؛ فليس غريبا ـ أذن ـ أن يفكر الروائيان فى روايتيهما ويكتباها على أساس التضاد Counterpoint .

أما المجتمع المصرى نفسه فنراه ، فى الروايتين ، يتكون من فريقين : أهل القمة وأهل القاع . وعلى رأس القمة فرعون الإلّه كما ينظر إليه رعاياه . إنه ظل الله الخالق على الأرض ؛ وعلى كتفيه يقع عبء حفظ توازن العالم ؛ فهو الذى يهب الحياة للناس ، وهو الذى يحطم المتمردين ، وهو وحده الذى يستطيع الاقتراب من الآلهة . ويتحمس الخيال الشعبى فى مصر القديمة للاعتراف به ؛ بكل ما يحمله الاعتراف من خوف من هذا البطل الفائق الخالد(٦٦) .

ويحتل الكهنة المركز الثانى فى هذا الترتيب التنازلى القائم فى الروايتين ؛ فهم يملكون مفاتيح المعرفة والسحر والعلم . يدرسون ليل نهار فى أعماق معابدهم المنقوشة بالهيروغليفية الغامضة التى لا يعرف سرها العميق سواهم . «يعرفون سر ملمس الريح والأمواج ، أنغام الهمس ، جمال الشكل ، بزوغ النهار»(٦٧) إنهم يدرسون أسرار هذا العالم والألغاز الطبيعية ، ويحسبون قوة الأعداد فى أعماق أعماق المعابد(٦٨) . وكان نفوذ هؤلاء الكهنة واسعا فى هذا المجتمع الدينى ، حيث للدين والسحر مرتبة الشرف الأولى فى ضمير الشعب المصرى(٦٩) . وإلى جانب هؤلاء الأبطال الفائقين ، من ملوك ، وملكات ، وكهنة ، وآلهة ، وأبطال لا يقهرون ، كان هناك شعب عادى ، «فقير ، بائس ، مضطهد ، قطيع من اللحم ، خليط عجيب من البشر يعانى الألم واليأس»(٧٠) .

ويغتنى الكبار ، فى حين يزداد الشعب بؤسا(٧١) . إن هؤلاء الحكام الفاسدين يتحرقون شوقا إلى كل الرذائل التى تولدها سلطة بلا قيود ، وسط بلاط منغمس فى اللذة ، ويؤدى سلوكهم إلى إفلاس مصر وخرابها .(٧٢) والبؤس فى كل مكان يثبت وجوده المادى على الحياة اليومية للمصريين الذين كانت أيامهم «سخرة دائمة محطمة»(٧٣) . فالروايتان تقدمان لنا شعبا مضطهدا ، مستعبدا ، محتقرا ، معذبا ، تثقله الضرائب ، فقيرا معدما(٧٤) . وفى كل مكان أعمال ضخمة تبرز ببطء نتيجة للعمل الدائب لإنسانية شهيدة ضعيفة ، منهكة ، بائسة . إنه شعب ليس له إلا حرية اختيار واحد : الموت . فحياته تعتمد دائما على مزاج الكبار وإرادة الذين يشعرون دائما بصغره وضياعه(٧٥) .

والوجود الوحيد الدائم الذى لا ينقطع لهذه المخلوقات الفائقة خلق جواً من القدرية والموت . ويتناسب قدر هذه الموجودات تماما مع قدر مصر التى أصبحت بلد الدم والقدرية والموت(٧٦) . والروايتان تخترقهما حركتان متتاليتان : إحداهما محدودة لأنها تعنى بمصير عدة شخصيات فقط ، والأخرى متسعة لأنها تضم بالضرورة مصر كلها .

وتبدو البيئة عند الكاتبين دائرة واسعة تمتد من المحيط إلى المركز ، ثم من المركز إلى المحيط . ونتيجة لذلك نجد فكرتي الموت والقدرية ماثلتين أمامنا فى كل لحظة فى الروايتين . وكلتاهما ملحة وضرورية ومعبرة ، بل هما بمثابة الصورة الأساسية التى عبر بها الكاتبان عن العلاقة بين هذه الشخصيات ومصر . وموت كل الشخصيات الرئيسية فى الروايتين شديد التعبير : سيديا ، أوزيتات ، أموستو ، إيزيفيس فى المصرية . وكذلك نيتوكريت ، ورينجر وبزهوت فى «نيتوكريت» . ويسيطر هذا العنف المستمر الذى يخلقه الموت ، هذا الجو المأساوى الذى يؤدى إليه الغياب ، على الروايتين .

ويظهر الموت ـ مثله مثل الكثير من العناصر الطبيعية ـ موضوعا للخوف والرهبة عند المصريين . وفى مثل هذه الأحوال لا يمكن للإنسان المصرى إلا أن يكون معذبا قلقا ؛ لأن حياته تهوى نحو العدم و «تتلاشى فى الفراغ»[٧٧] . وفى مثل هذا العالم ، حيث الحياة وهم وعدم ، لا يجد الإنسان السلوى والعزاء ، كما لا يجد القادرين على مساعدته على العيش سوى فى عالم ماوراء الطبيعة ؛ فى الآخرة ، وفى خلود وهمى[٧٨] .

ويتوقف الإنسان المصرى عن الحياة فى مقابل هذه القوى الأسطورية.ولكى ينجو من القلق وهذا الخوف بدأ يحلم بحياة أخرى . وتشير هذه الإنسانية المعذبة الهاربة إلى عالم الأحلام ، إلى المصير المأساوى لكل الأبطال الفائقين فى عالم يتحرك لكى يصبح إنسانيا ، هو عالم الأحلام . وهذا العالم الوردى ليس سوى أسطورة رائعة تسيطر عليها النظرة الدينية والأسطورية لتترجم لنا قلق الإنسان واضطرابه[٧٩] . ولقد أصبح الإنسان المصرى سيدا فى فن الخيال والتأمل ؛ لأنه قد صار منفيا فى عالمه الفعلى ، فآثر ترك الواقع إلى المجرد ، والانطلاق نحو مناطق الحرية والأسرار ، حيث ألغاز مصر .

واغتراب الشعب ، وتلاشى الأشياء ، وسيولة الزمان ، وغموض المكان ، تلك هى الموضوعات التى من خلالها انطلق خيال الكاتبين نحو تجسيد موضوع الغياب . وحولهم يمتد هذا الغياب ، ويوسع صحراء السلبيّة والنفى ، والجو الدامى وحضور الموت . فى مصر هذه اكتشف الكاتبان دوامة الحضور العاجل المفزع للعنف ، وللدم ، وللموت .[٨٠] ولكن على الرغم من أن الموت يبدو مسيطرًا على أعماق روح الإنسان المصرى ، فهناك نيران الخلود الموقدة تشع فى داخله ـ فتلك الأهرام مملكة تحتية ، لغز فى أرض مصر ؛ تيه لم يره إنسان من قبل ؛ شاهد على العبقرية الأسطورية لشعب يطلب المطلق والخلود[٨١] .

ونلاحظ فى النهاية أن صورة مصر ـ عند الكاتبين ـ لا تشبه فى كثير من النقاط مصر القديمة فى حقيقتها ؛ فقد عالجا هذه الصورة من حيث هى صورة بلد أجنبى قديم ، عريق وغامض ومثير ؛ ومن ثم كانت الصلة بينهما صعبة ؛ لأن الحقيقة والأسطورة يظلان دائما فى علاقة واهية . والديكور والوصف فى الروايتين نهرى ، سيال ، فائض ؛ فالكاتبان هنا بلزاكيان . ولذلك نجد خمسا وعشرين صفحة ـ مثلا ـ فى Nitaoukrit تخصص لوصف وفاء النيل[٨٢] . وكذلك فى L'Egyptienne صفحات كثيرة ليست سوى وصف يمتد على حساب التطور الدرامى للأحداث وللشخصيات[٨٣] . وهناك سبب رئيسى لهذا الوصف النهرى ؛ فأحداث الروايتين مصطنعة ، وخيوطها مكشوفة ، وليس لها أية رابطة أو اتجاه واضح ، وتكرار بعض المواقف يؤكد ، من آن إلى آخر ، فقر الإبداع عند الكاتبين . وقلة الأحداث وتكرارها هى المعادل الموضوعى لكثرة الوصف الذى يلغى بطبيعته الأحداث ، ويوقفها ، ليجعلها محالة .

ويبرز تحليل القيمة الأدبية للروايتين بعض الملاحظات عن البناء العام والتحليل النفسى للشخصيات ؛ فالكاتبان يركزان الأحداث على بعض المشاهد المثيرة ، حتى وصف الأشياء المحيطة ، لا يتبع المشاكل النفسية للشخصيات . وتبنى الأحداث بقصد تأكيد المظهر الأسطورى للأبطال ولغزهم الذى لا يقبل الاختراق . ويتمكن الكاتبان عن طريق مؤامرات لا تتوقف ، ومعارك مستمرة ، من إيجاد حبكة مصطنعة . ولذلك كانت علاقة الكاتبين بنفسية شخصياتهم علاقة محطمة . ولم يكن تراكم التفاصيل مجديا ؛ لأنها لم تستطع أن تخفى ضعف التحليل النفسى . حتى الآثار الفرعونية ، لم تكن سوى ديكور خال من كل علاقة حية بالشخصيات التى كانت تستطيع أن تتطور فى أى ديكور آخر .

ولم تكن مهمة الكاتبين سوى محاولة لخلق عالم ملحمى ، عالم مجرد محمل بغنائية حزينة . ومن هنا كان النسيان الذى استحقته الروايتان منطقيا[٨٤] .

ثانيا : مصر الحديثة
مصر الواقع

لم يكن من قبيل المصادفة ـ والأمر كذلك ـ أن يظهر التغيير الذى حمله الكتاب الواقعيون الذين اهتموا ـ قبل كل شىء ـ بالواقع ، باليومى ؛ بحياة البسطاء ، وفى اختصار بتصور جديد للتاريخ . وهذا مافهمه كاتبان فرنسيان (لامبلان Lambelin وإيفرى Ivray ممن تخلوا عن الاتجاه الأسطورى فى الرواية . ولكن ليس معنى ذلك أنهما نجحا فى تخطى هذه النظرة إلى الرواية التاريخية تماما ، ولكن رواياتهما تقع ـ على الأقل من ناحية الميل العام ـ فى مستوى وسط بين الخيال الجامح والواقع البسيط المؤثر . ومادة هذه الروايات نفسها تكمن فى اكتشاف هذه الحدود الملغاة ، وكل ماينجم عن إلغائها من عالم العمالقة ، عالم الوهم والمبالغة . لقد انتقل الكاتبان فى رواياتهما[٨٥] إلى عالم البسطاء المتواضعين ، إلى حقيقة كل يوم ، والحياة اليومية للشعب المصرى بعاداته وتقاليده .

ويحكى لامبلان ـ فى روايته ـ عن قصة الشاب الإنجليزى جورج فوبحريت ، الذى حضر إلى مصر ليزيد ثروته ويشترى الأراضى ويضارب على القطن . لكنه فى النهاية ـ بعد إقامة عدة شهور فى مصر ـ يعود إلى بلده ، تحت وطأة الوحدة والملل ، بعد أن عانى فى صعيد مصر .

ولقد كان الوباء المفزع الذى أصيبت به مصر – فى الواقع – مقترنا بهؤلاء المغامرين الذين اندفعوا بحثا عن الثروة فى كل مكان ، فأصبح وادى النيل خاضعا للسوق العالمى . وتأسست فى كل مكان تقريبا توكيلات أعمال وخدمات بضاعة ، ومال ، واستثمار ، وحافز ربح ، فتلك هى الأسس القوية التى قصد إليها المغامرون والمستثمرون الأجانب . وخلف الواجهة المسالمة لمصر ، كانت المقاومة العريضة لشعبها تتحدى طمع المغامرين وجشع قطيع الذئاب . ولكن من جانب آخر ، كانت مصر الحكام ، مصر الأغنياء الفاسدين المتحللين والمتحللين من كل القيم ، تتقاسم مع هؤلاء المغامرين الثروة ، وتفتح لهم الباب على مصراعيه بلا حساب . وكانت التجاوزات فى كل مكان ، إلى أن وصل الأمر إلى حد أنه لم يعد فى استطاعة أية سلطة أن تمنع هؤلاء المغامرين من التهام المادة الحيوية لمصر ، أو إجبارهم على التخلى عن ثمرات استغلالهم . وكانت سيطرة الأجانب واضحة ، فقد حطموا كل فواصل الوطن والدين . وأقاموا مشاهد مختلفة متتابعة من الفوضى والاستغلال . ولقد عالج كثير من الكتاب الأوروبيين قصص هؤلاء المغامرين القادمين من لندن ، وروما ، وأثينا ، وباريس ، وكل المستغلين الذى اعتبروا مصر فريسة سهلة لعمليات نصبهم .

وكان هذا حال لامبلان الذى أوضح هذه الحقيقة المؤلمة المريرة : «إننى أتسلى بالمضاربة على القطن . كل مساء أتلقى معلومات من أورليانزا الجديدة ، وفى اليوم التالى أعطى أوامر بالتليفون إلى الإسكندرية ، وفى خلال ثلاثة أسابيع ربحت مائة ألف جنيه» [٨٦] وإذا كان بعد نظر جورج ، بطل روايتنا ، يجعله يعرف القيمة الحقيقية لرؤوس الأموال . كعامل سياسى مهم ، فكان الواجب عليه أن يجد الوسيلة لعائد سريع لأمواله [٨٧] . ولكن الوسيلة كانت منحطة . وفى داخله ثبتت فكرة استثمار بعض أمواله القليلة فى مصر ، عن طريق شراء أراض مصادرة من الفلاحين الفقراء لعدم قيامهم بسداد ديونهم الثقيلة . فاشترى مقاطعة بشروط مغرية جدا [٨٨] وأثار هذا الوضع الملائم للأجانب رغبة جورج فى الاستغلال ، متخيلا الربح الذى سيحققه ، إذ كانت اللوحة مغرية والفرصة لا تعوض ، وإلا أفلتت الفريسة . وبعد أن حقق أرباحا طائلة ، عاد إلى بلاده تحت تأثير الوحدة ، وفشل حبه مع مرأتين أجنبيتين

وحرص الروائى على أن يحكى لنا الحياة اليومية للشعب المصرى ، والذى يصدمنا فيها هو البؤس والاضطهاد الذى يخضع لها شعب محروم من كل حقوق إنسانية [٨٩] . فالبيروقراطية بدورها المتضخم ساعدت على نشر جو عام من الفساد والرشوة فى مصر : «كان يجب القيام بكثير من المساعى للتصديق على الوثائق من المحامى الوصى ، ثم تسجيلها فى المحكمة ، ثم الحصول على رفع الرهان عن الأرض ، ثم دفع النقود إلى من لهم الحق .. ودفع التسهيلات اللازمة [٩٠] » . وتنتشر صور كثيرة للبؤس والفقر والذل اليومى الذى يتعرض له المصريون بين أسطر الرواية ، كشاهد حى على حال الناس فى هذه الفترة من حياة مصر .

وتحاول الروائى فى مشروعه الوصفى الواقعى أن يقدم لنا واقعا حيا معاصراً ، بالإضافة إلى وصف آثار مصر الفرعونية القديمة . وعندما وصل إلى القاهرة أحس بانجذابه إلى الماضى الغامض لمصر [٩١] . ولكن وصف الآثار خلق سلسلة من العلاقات الاستعارية بين الماضى التليد وأمل الحاضر ، على الرغم من كل شئ . [٩٢] وللوصف الدقيق لمصر ، الذى يقدمه لنا الكاتب ، دلالته ، إذ يبين بوضوح أنه لم يكتف بوصف مظاهر متفرقة رآها فى مصر ، ولكنه قدم صورة شاملة لكل المشاريع الاجتماعية والإنسانية فيها .

فالقاهرة تعطيه صورة عالم ملئ بالحركة ، جذاب وغريب [٩٣] . ونلاحظ فى وصف الفيوم [٩٤] وبولاق [٩٥] وشبرا [٩٦] . الطريق السهل ، طريق إثارة الغرابة فى وصف بلد أجنبى . ومن الممكن اعتبار نظرة لمبلان هذه نظرة كاتب يقف أمام مشاهد حياة غريبة عليه ، متعجبا ومستثارا . وإذا كان هذا حقيقيا فإن الكاتب لم ينجح فى التغلغل داخل المشاهد العابرة ، أو تخطى حدود واقع خلا من كل شاعرية . وكانت تنقصه التركيبة الجريئة التى تذيب الشعر فى الواقع ، وتبنى الواقع من خلال الشعر . لقد استند على الحقيقة المجردة الجافة ، والملاحظة الخالصة ، الخاليتين من كل خيال وكل بعد شعرى ، إلى الدرجة التى غدا معها معنى الحلم قاصرا . ويرى الكاتب ويسجل مباشرة ، دون معاناة الذهاب إلى ما وراء المظاهر السطحية . ولذلك اختنقت الرواية بالضعف واستحقت النسيان .

وقد أهمل النقد – مرة أخرى – رواية أخرى عن مصر المعاصرة [٩٧] ، تبدو لنا أقل سطحية وأكثر تماسكا . إنها قصة شاب إنجليزى أرستقراطى هو «جاك» ، حضر إلى مصر فى مهمة رسمية فى أثناء الاحتلال الإنجليزى . وفى الفيوم كانت له قصة حب محال مع مصرية شابة تدعى وردة . لكن الاختلاف الطبقى والاجتماعى والعرق والثقافى بين الحبيبين يقضى على قصة حبهما . ويعود جاك إلى بلده بعد أن اعتنقت وردة المسيحية .

ونلاحظ فى هذه الرواية ، على الرغم من أنها تحكى عن مصر الحديثة ، أن الاتجاه الملحمى استولى على الروائية ، فجعلها تقدم لنا شخصيات أسطورية فائقة . فجاك مثلا هو ذلك الفارس النبيل ، ذو الشهرة العريضة فى الشجاعة [٩٨] . إنه شخصية كبيرة فخيمة شكلا وموضوعا . صحته كانت صحة إنجليزى متين البنيان . خلق من أجل الصراع والهجوم ، وغيرها من الصفات التى اشتهر بها أجداده وعائلته منذ قرون وقرون . تلك العائلة التى تخرج دائما منتصرة من أى صراع [٩٩] . وكان لبطلنا ميل كبير إلى حياة المغامرة والخطر ، حيث تجد القوة وظيفتها الحقيقية ، وحيث تحمل كل ساعة مفاجأة جديدة ، وحيث يحمل كل يوم انتصارا . والذى يهمنا الإشارة إليه هنا ، هو أن وعى الكاتبة كان يتيح اللقاء بين شخصيات أسطورية تبدو واضحة فى الرواية : «كل كيانه ينضح بالقوة . وفى وجهه الشاحب ، عينان ذواتا سواد متغير تشعان الضوء [١٠٠] » .

وهناك منصور ، ذلك الولد «بعينه المضيئة ، بقوامه السامق ، بأعضائه المرنة ، كأنه صغير يوحى باللطف كله ، بالفخامة كلها ، لجنس انقرض .. إنه إله صغير» [١٠١] . ثم وردة ، تلك القدسة

الإنجيلية(١٠٢) ، والغزال الشارد(١٠٣) ، تملك الكثير من الإغراء الذى لا نجده عند النساء العاديات . إنها ذات مقاومة عنيدة وقوة إرادة لا تلين.(١٠٤) وقد جعلت السنين من هذه الفتاة اليتيمة ، المخلوقة الأكثر جمالا ، الأكثر كبرياء ، المرغوبة ، الفريدة ، بين كل بنات الفيوم(١٠٥) .

ولكن هذه الشخصيات لا تكوّن امبراطورية مستقلة مغلقة ، أو عالما بلا اتصال مع ما حوله . إنها شخصيات لا تستطيع الفكاك من البيئة التى تحيطها ، ولا من الدوافع والأفعال التى تعتمل فى المجتمع المصرى . وهكذا تقدم لنا الرواية مصر كل يوم ، وحياة شعب بأكمله ، شعب بسيط طيب يستهلكه البؤس(١٠٦) ، المرأة فيه محتقرة ، فهى مجرد وسيلة للمتعة : «المرأة للرجل كالطائر للصياد ، كالزهرة للبستانى ، كالعبد لسيده ، شئ للترويح والمنفعة حسب الظروف . فإذا آذتك الوردة بشوكها ، انزعها ودسها ، وإذا طار الطائر فابحث عن غيره ، وإذا عضك الكلب فاقتله»(١٠٧) . ومصر فى الرواية هى مكان الدهشة والحزن ، بلد عدم جدوى الأطماع ، والجنون الكاذب للآمال الإنسانية(١٠٨) . ومع ذلك فلا يمكن للإنسان إلا أن يعجب بهدوء هذا الشعب الذى يحفظ دائما تقاليد الآباء والأجداد ، إذ يجد فيها المأوى من عالم كله بؤس ومتاعب ، حيث كل شئ يبدو مهددا : «تأملوا هذه الكائنات ذات النظرات الهادئة وهى تفعل ببساطة أفعال أجدادها إنهم أبناء مؤمنون ، تعوّدوا أن يقوموا بالعمل نفسه الذى قامت به أيد مختلفة خلال قرون وقرون .. ألا تستطيع القول بأنك إزاء مشهد من ستة آلاف سنة ؟»(١٠٩) . إن التقاليد هى الشكل المتميز لهذا الاحتماء ، حيث يجد المصرى الهدوء والراحة وحرارة العلاقات الإنسانية(١١٠) إنه يخلق من هذه التقاليد عالما مقفلا ، منغلقا على نفسه ، يعرفه ويمده بالثقة ، ومن خلاله يستطيع أن يتعامل واثقا مع العالم الخارجى .

ونظرة الرواية نظرة مصور معجب بمشاهد الشارع المصرى . ورواياتها ملأى بأشياء رأتها . واستطاعت بذلك أن تقدم الحياة فى كثافتها وفى اختلافها وفى إيقاعها اليومى . ففى الصفحات التى كرستها لوصف القاهرة(١١١) ، تمتلئ الحياة القاهرية وتعج بهذه الكثافة : أصوات الناس ، الهمس ، ضجيج الجمهور يرتفع وينخفض فى أوركسترا الوصف وسيمفونية الحياة .

ويستخلص لنا تحليل الرواية قائمة من الصور ، ومن الرموز ، ومن الوصف ، وألواناً ، ومدنا ، وقرى ، وتشنجات ، وقلقا ، وقوى عنيفة ، وبؤسا ، وظلما ، وغموضا ، وتقاليد أزلية . وفى اختصار يقدم إلينا نظاما كاملا لعالم مصرى نتعرفه فى هذه الرواية .

خاتمة :

إن مصر بلد ذو ماض تليد تكالب على حياته الظلم والكوارث والطمع ، وأمة ذات تقاليد عتيقة غامضة ومحيرة ، ومهد حضارة قديمة . مصر هى لغز محير كالآلهة ، لا نستطيع الكشف عن ألغازها . إنها لا تسمح ، بالتأكيد ، برفع الحجاب عن وجهها ، ولا عن مشاكلها الخاصة . ولم تكن المحاولات التى حاولها هؤلاء الروائيون ، أحيانا بنجاح وغالبا بغير نجاح ، سوى محاولة بسيطة للاتصال بمصر ، هذه السفلية التى تحكى سماؤها الكثير من الأسرار .

ويجب أن لا تخدعنا الكتب والمراجع والأعمال المهمة التى ظهرت عن مصر : إن كل شئ لم يقل بعد ، عن بلد لا يمكن الإحاطة بصورته إلا من خلال الخيال الحساس . وليس ذلك عن طريق الواقع أو الظاهر أو الملموس ، بل عن طريق المتخيل والخفى المجرد .

وكما كانت روايات القرن الماضى التى أثرت معلوماتنا عن مصر ، كانت الروايات التى ظهرت فى الربع الأول من القرن العشرين ، من حيث إنها جميعا تكشف عن رؤية محدودة قليلة الأثر ، ومشوهة أحيانا . ولكننا مازلنا نحتفظ بالأمل فى وجود أنواع أخرى من الرواية التى ظهرت عن مصر خلال بقية هذا القرن ، والتى نحن فى سبيل دراستها ، ولعلها تكون أكثر إقناعا وثراء وخصوبة .

الهوامش

(١) لمعرفة أهم هذه الأعمال انظر :
Dufrenoy (Marie Jouise) : **L'Orient romanesque en France** (1704 - 1789), Beauchemin Montreal, 1946 (b) Carré (I. H.) Voyageurs et écrivains français en Egypte, Institut français d'archéologie orientale, le Caire, 1932, 2 Vol.,
كذلك انظر رسالة دكتوراة الدولة للمؤلف :
L'image de l'Egypte dans le roman français et anglais au XIX siècle, Paris, Sorbonne, 1973.

(٢)
- Guédy (Pièrre): **L'Egyptienne,** Albert Méricant, Paris, 1903.
- Guerlin (H.): **Le baiser de la déesse,** l'Albert Méricant, Paris, 1905.
- Sanglé (Charles): **Nitaoukrit,** Bibliothèque Charpentier, Paris, 1909.

(٣)
- Lambelin (Roger): **Un Coeur d'homme,** nouvelle librairie Nationale, Paris, 1914.

D'Ivray (Jehan): **La Rose du Fayoum,** J. Ferenczi, Paris, 1921.
أحب أن أذكر أن مصر ألف ليلة وليلة بعالمها السحرى الغامض ، الخيالى ، السرى ، وجدت مكانها فى الرواية (غير الصالحة الاستعمال)

(٤) D'Ivray (Jehan) : **Au Coeur de Harem,** Paris, 1921.

(٥) Curtvis (E. R.): **La littérature éuropéenne et le moyen - âge** P. U. F. Paris, 1958, pp. 117 - 122

(٦) Butor (Michel) : **Le génie du lieu,** Grasset, Paris, 1958, p. 110.

(٧) Hegel, **L'Esthétique :** 4 vol. Aubier, Paris, 1944 T. 2 pp. 72, 74, 163.

(٨) Brocher (H.) : **Le mythe du héros et la mentalité primitive, F. Alcan, Paris, 1932 p. 31 (5) Jung (C. G.) et Hénényi (Charles) Introduction a l'essence de la mythologie,** traduit en français par H. E. Delmédico, Payot, Paris, 1953, p. 11.

(٩) الأسطورة ملازمة لحياة الناس فهى تنتقل من قلم إلى قلم ومن عصر إلى عصر مثل القصص التى تنتقل من فم إلى فم ، ومن وسط إلى وسط تورق أو تجف أو تشوه حسب شخصية القاص .

Michel (Décaudin): **Deux aspects du Mythe au XX siècle,** C. A. I. E. F. No. 22. Paris, 1970, p. 226.

(١٠) Guédy (Pierre): **L'Egyptienne,** Albert Méricant, Paris 1908.

إنها قصة سيديا تلك المرأة القوية الجميلة الماكرة التى أرادت أن تستولى على عرش مصر مع ابنها الذى ولدته من كرى هابى رئيس كهنة آمون . حملت هذا الطفل إلى المعبد . وأرادت أن تعطيه الأصل الإلهى ، حتى إذا تزوجته تصبح أم وابنة الإله وزوجة الملك ، ولكن مؤامرتها اكتشفت ، وأمر فرعون بتحنيطها حية .

(١١) السابق ، ص : ١١٨ .

(١٢) السابق ، ص : ٣٢٧ .

(١٣) Sellier (Philippe): **Le mythe du héros,** Bordas, Paris, 1970, pp. 19, 20.

(١٤) السابق ، ص : ١١٨ .

(١٥) ص : ٢٢ الكتاب السابق . Sellier (Philippe): Ouvrage cité.

(١٦) الرواية نفسها ، ص : ٣٢٢ .

(١٧) السابق ، ص : ٣٢٢ .

(١٨) السابق ، ص : ٣٢٦ .

(١٩) السابق ، ص : ١٦٨ .

(٢٠) Durant (Gilbert): **Structures anthropologiques de l'imaginaire,** Plan, Paris, 1961. Livre I. Chapitre V.

(٢١) السابق ، صفحة ٣٣٧ .

(٢٢) السابق صفحة ١٥٤ .

(٢٣) السابق ، صفحة ١٦٢ .

(٢٤) السابق ، صفحة ١٦٤ .

(٢٥) السابق ،صفحة ٢٩٩ .

(٢٦) السابق ، صفحة ١٩٢ .

(٢٧) السابق ، صفحة ٧٣ .

(٢٨) الكتاب السابق ،، ص : ٢٤ Sellier (Philippe):

(٢٩) الرواية نفسها ، ص : ١٨٨ .

(٣٠) السابق ، ص : ١٦١ .

(٣١) السابق ، ص : ١٨٨ .

(٣٢) السابق ، ص : ١٧٠ ـ ١٧١ .

(٣٣) السابق ، ص : ٢١١ ـ ٢١٢ .

(٣٤) السابق ، ص : ١٩٢ .

(٣٥) السابق ، ص : ٣٠٠ .

(٣٦) السابق ، ص : ١٤٣ .

(٣٧) Sellier (Philippe): op. cit, p. 24.

(٣٨) الرواية نفسها ، ص : ٣٢٩ .

(٣٩) Sanglé (Charles) **Nitsoukrit,** Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle, Paris 1909.

(٤٠) Sellier (Philippe) - **Le mythe du héros,** p. 26.

(٤١) الرواية نفسها ، ص : ٥٥ .

(٤٢) السابق ، ص : ٥٥ ـ ٥٦ .

(٤٣) السابق ، ص : ٨١ .

(٤٤) السابق ، ص : ٨٨ ـ ١٠٠ .

(٤٥) السابق ، ص : ٦١ .

(٤٦) السابق ، ص : ٦١ .

(٤٧) Sellier, op. cit, p. 20.

(٤٨) الرواية نفسها ، ص : ٦٣ .

(٤٩) السابق ، ص : ٧٦ .

(٥٠) السابق ، ص : ٣٣ .

(٥١) السابق ، ص : ٣٥ .

(٥٢) السابق ، ص : ٢٣ .

(٥٣) السابق ، ص : ٢١ .

(٥٤) السابق ، ص : ٤٣ .

(٥٥) السابق ، ص : ١٣ .

(٥٦) السابق ، ص : ٤٥ .

(٥٧) السابق ، ص : ٦١ .

(٥٨) السابق ، ص : ٢١١ .

(٥٩) اصلاح هو عنوان فصل من كتاب :

Mario Praz: **The Romantic Agony** , Oxford University Press, London, 1951.

(٦٠) الرواية نفسها ، ص : ٢١٠ .

(٦١) السابق ، ص : ٢٠٨ .

(٦٢) السابق ، ص : ٣٤٣ .

(٦٣) Ermane (Adolfe): **La littérature d'Egypte,** I. C. Hinrichs, Leipzig, 1923, p. 303.

(٦٤) نفس المصدر السابق ، ص : ٣٠٣ .

(٦٥) Durand (Jilbert): **Le décor mythique de la chartreuse de Parme,** p 73.

وأيضا كتاب ، Philippe Sellier. ص : ١٣

(٦٦) المصرية : ص : ٩٠ ، ١١٨ ، ٣٢٧ ، نيتوكريت ، ص : ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٩ ،

(٦٧) المصرية : ص : ١٠٥ .

(٦٨) نيتوكريت ، ص : ص ، ٢١ .

(٦٩) Maspéro: Etudes égyptiennes, II, Paris 1888, pp. 50-64.

(٧٠) نيتوكريت ، ص : ٣٥ .

(٧١) السابق ، ص : ٤٧ ـ ٤٨ .

(٧٢) السابق ، ص : ١٩٢ ـ ١٩٦ .

(٧٣) المصرى ، ص : ٩ .

(٧٤) السابق ، ص : ٨ ، ١١ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، وكذلك انظر : نيتوكريت ص : ٢٠٥ ، ٢٠٦ ، ٢٨١ ، ٣٠٨ ، ٣١٩ .

(٧٥) انظر نيتوكريت ، ص ، ٩

انظر كذلك : المصرية ، ص ، ١٦٥ .

(٧٦) المصرية ، ص : ١٩٨ ، ١٧٠ ، ١٧٥ ، وأيضا نيتوكريت ص : ١٥٦ ، ١٨٦ ، ١٧٠ ، ١٧٤ .

(٧٧) نيتوكريت **(Nitoukrit)** ص : ٧٣ ، ٧٩ ، ١٩٧ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ كذلك المصرية **(L'Egyptienne)** ص : ١٧٠ ، ١٧١ ، ٢٣٥ ، ٢٥٦

(٧٨) نيتوكريت **(Nitoukrit)** ص : ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢٣٠ ، ٢٣١

(٧٩) المصدر ص : ١٠٥ ، ١٠٦ كذلك المصرية **(L'Egyptienne)** ص : ١٣٣

(٨٠) نيتوكريت : **(Nitoukrit)** ١٥٦ ، ١٧٠ ، ١٧٤ ، ١٨٦ .

كذلك المصرية **L'Egyptienne** ١٦٥ ، ١٩٨ ، ١٧٠ ، ١٧٥ ،

(٨١) نيتوكريت : **Nitoukrit** ص : ٣١٦ ، ٣١٧ ، كذلك **L'Egyptienne** ص : ١٣٣ .

(٨٢) نيتوكريت : **(Nitoukrit)** ص : ١٢٥ ـ ١٥٠ .

(٨٣) المصرية : **(L'Egyptienne)** ص : ١٤٨ ـ ١٥٢ ، ١٧٩ ، ١٨٧ .

(٨٤) يجب التنبيه بان هناك رواية ثالثة (لا يمكن استخدامها) وهي :

Guerlin (H.) **Le baiser de la déesse,** Paris, 1905 (Hors d'usage).

(٨٥) (Roger): **Un Coeur d'homme,** Nouvelle librairie Nationale, Paris, 1914.

- Ivray (Jehan d') **La rose du Fayoum,** J. Farenezi, Paris, 1921.

(٨٦) قلب رجل **Un Coeur d'homme** ص : ٦٧ .

(٨٧) السابق ، ص : ٦٤ .

(٨٨) السابق ، ص : ٦٥ .

(٨٩) السابق ، ص : ٧٦ ، ٧٧ .

(٩٠) السابق ، ٧٧ .

(٩١) السابق ، ص : ٨٨ .

(٩٢) السابق ، ص : ١١٣ ، ١١٦ ، ١٢١ ، ١٢٢ ، ٢٧٦ ، ٢٧٩ ،

(٩٣) قلب رجل **Un Coeur d'homme** ، ص : ٢٥٥ ـ ٢٥٩ .

(٩٤) السابق ، ص : ٨٢ ـ ٨٣ .

(٩٥) السابق ، ص : ٢٦٨ .

(٩٦) السابق ، ص : ٢٩٣

(٩٧) Ivray (Jehan d'), op. cit.

(٩٨) السابق ، ص : ١٣ .

(٩٩) السابق ، ص : ١٢ .

(١٠٠) السابق ، ص : ١٥ .

(١٠١) السابق ، ص : ٨٨ .

موضوع المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية

لوسيان بورتييه

إن مشكلة المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية تعتبر موضوعا خاصاً بتاريخ الأدب ، مثلها مثل المصادر الكلاسيكية ، والمصادر اللاهوتية ، أو المصادر النابعة من كتابات الزهاد . ولكن ، بينما كان من السهل تتبع الخيط إلى كتّاب اللاتينية وعَبْرهم ، حتى كتّاب اليونانية والكتب الخاصة بالدراسات الدينية ، ورؤى القرون الوسطى التى نهل منها دانتى ، والتى أشار إليها بنفسه ، ولم يكن الأمر بمثل هذه البساطة فيما يخص استكشاف المصادر الإسلامية الممكنة ؛ فالعلاقات بين دانتى والإسلام لم تحظ بالاهتمام إلى وقت قريب [1].

ولقد أدت تلك العلاقات إلى توسيع الموضوع ، إذ اعتبرت أحد مظاهر معرفة الإسلام فى إيطاليا فى القرون الوسطى ؛ أى إيطاليا داخل عالم البحر المتوسط ككل ، والتبادل بين الشرق والغرب الذى طغى عليه النسيان بعد التشدّد الذى حدث فى العالم المسيحى . ويكفينا أن نذكر ـ كمثال ـ المؤتمر الدولى الذى نظمته أكاديمية لينشيا ، والذى دار حول موضوع الشرق والغرب فى القرون الوسطى ، والذى أظْهر مدى انتشار تلك العلاقات وقوتها ، ومن ثم تأثيرها فى الفكر والأدب .

وليس من الضرورى ـ هنا ـ أن نذكّر طويلا بأهمية وجود المسلمين فى عالم البحر المتوسط ، بعد أن دانت الجزيرة العربية بالولاء والطاعة للرسول عام ٦٣٢ ميلادية ، وتوحيد كل بلاد شمال الجزيرة العربية وشرقها وغربها عام ٦٤٠ ميلادية ، وضم أرمينيا وقبرص ، وأخيرا فتح المغرب وإسبانيا وجنوب فرنسا وجنوب إيطاليا . لقد امتدت السيادة العربية من المحيط الأطلنطى إلى حدود الهند ، عندما حدث التوقف فى جبهة الشمال عند مدينة بواتييه عام ٧٣٢ ميلادية . وتوقفت غزوات الفتح فى القرن الثامن الميلادى ، ولكن ذلك لايعنى توقف انتشار المسلمين . ومما يؤكد ذلك أنه فى هذا القرن الثامن نفسه قام الخليفة أبو جعفر المنصور بإرسال فصيلة من الجند المختارين إلى الامبراطور سون تسونج للقضاء على التمرد الذى قام به القائد المغولى آن لوشان . ولقد تكرر الأمر مرات عدة ، فاستقر هؤلاء الجند بهذه البلاد ، وصاروا أجداد العشرين مليون مسلم الموجودين فى الصين اليوم . ومن المعروف أن « السارازان » ، وهو الاسم الذى أطلقه الغرب على المسلمين ، هم الذين جلبوا إلى الغرب الفلسفة اليونانية والعلوم الشائعة فى هذا الوقت .

وفى هذا الجو الثقافى البالغ النشاط الذى تميزت به مدينة طليطلة ، قام الأب بطرس الوقور من أبرشية كلونى عام ١١٤١ ، بتكوين فريق من المترجمين الذين تدين لهم بمجموعة الترجمات المعروفة باسم « مجموعة طليطلة » . وفى هذا الوقت ظهرت أول ترجمة

للقرآن باللغة اللاتينية ، وقد اعتمد الغربيون على هذا النص لفترة زمنيّة طويلة ، بوصفه مرجعا لمعرفة كتاب المسلمين المقدس . أما بالنسبة لأرسطو فقد تمت ترجمة كتابه عن الميتافيزيقا وفقا لنص ابن سينا !.

واذا كان مسلمو اسبانيا ، بالاشتراك مع اليهود ، قد خلقوا مناخا ثقافيا يتميز بنشاط آثار اهتمام المسيحيين، فقد كان هناك معقل آخر للثقافة الاسلامية المسيحية المشتركة هو صقلية . وفى القرن التاسع الميلادى سيطر المسلمون على الجزيرة سيطرة تامة ، فاستصلحوا الأراضى بأساليبهم الزراعية المبتكرة، وأقاموا صناعات السجاد والأقمشة الرائعة ، كما أرسوا تقاليدهم ولغتهم ، ولكن دون أن يلغوا اللغات الأخرى ، إذ إن العقود والمكتبات كانت مدونة باللغة اليونانية واللاتينية والعربية . وعندما اضطروا إلى التقهقر فى القرن الحادى عشر أمام النورمانديين ، فإن العلماء والشعراء الذين استقروا فى إسبانيا وشمال أفريقيا ظلوا يبكون تلك الجنة الضائعة التى ذاقوا فيها حلاوة الحياة . ولكن الغزاة النورمانديين أنفسهم شدتهم تلك الحضارة الغنيّة التى وجدوها ، والتى أثرت تأثيرا بالغا فى الفن ، وفى حياة البلاط النورماندى . ولقد ازدهرت فى صقلية طوال القرنين الحادى عشر والثانى عشر عمارة عربية نورماندية رائعة : القصور التى يتزاوج فيها التأثيران ، مثل قصر كوبا فى باليرمو الذى يعلوه نقش باللغة العربية يشير إلى اسم مؤسسه الملك وليام الثانى وتاريخ الإنشاء عام ١١٨٠ ، والكنائس ذات القباب الشرقية والنافورات العربية فى زوايا الأديرة النورماندية وفى كل مكان ، من خلال الزخارف التى توحى بوجود الفنان العربى ، مثل تلك الأبرشية التى شيدت عام ١١٢٩ ميلادية ، وهو عام تتويج الملك روجيرو . ومما يدل على هذا الوجود العربى النورماندى المشترك ، تلك التفاصيل الموجودة فى لوحة بيترودا ابولى التى تصور الملك على فراش الموت ، وبجواره طبيب وعالم فلك من المسلمين ، وكان الملك روجيرو الثانى يستقبل بالحفاوة نفسها فى بلاطه بباليرمو قائدا صليبيا متجها إلى الشام ، وأحد المسلمين المتجهين إلى مكة حيث كانا يتقابلان فى جو من السماحة .

ومن المعروف مقدار الإعجاب والثقة الذى كان يكنّه الملك للإدريسى الذى رسم له خريطة من الفضة ، تمثل المناخات السبع ، ولكى يوضح التفاصيل التى لم يستطع شرحها على الخريطة ، أرفق بها موسوعة جغرافية صغيرة ، ترجم عنوانها بطرق عدة ، وأشهرها «كتاب الملك روجيرو» . أما حفيده فردريك الثانى الذى كان ملكا على صقلية ، عن طريق والدته كونستانس ، وامبراطورا لألمانيا عن طريق والده هنرى السادس ، والذى كان إيطاليا وصقليا أكثر منه جرمانيا ، فقد فرض طابعا إسلاميا على بلاطه فى باليرمو . وكان يطلب الراقصين والراقصات من المسلمين لإحياء الحفلات ، وهو الذى أدخل عادة إلقاء قصائد من الشعر بكل لغة من اللغات المستخدمة فى البلاط . وكان فى ذلك ما أثار غضب البابا جريجوريو التاسع ثم اينوسانت الرابع على رزائل بلاط الملك فردريك ابنه مانفريد . وكان يرجع تلك الرزائل إلى وجود المسلمين فى البلاط ، وكان شارل دانجو يسمى مانفريد «سلطان لوسيرا» . وقد قام دانتى بتقديم هذا الأمير بطريقة مؤازرة ، وذلك لأنه لقى حتفه وهو يقاتل شارل دانجو الذى أرسله البابا كليمانت الرابع لمحاربته .

وقد عتب دانتى دائما على أنصار شارل دانجو إبادتهم تلك السلالة الجرمانية ، كما عتب على الباباوات التدخل فى الشئون السياسية .

ولكن فردريك لم يكن يكتفى بلهو البلاط ، ففى عام ١٢٢٤ قام بإنشاء جامعة نابولى الغنية بمكتبة مخطوطات عربية . كما أن المراكز الثقافية فى نابولى وباليرمو كانت تستقبل المترجمين الفارّين من أسبانيا بسبب الغزو المسيحى لها . وفى عام ١٢٣٢ قام أحد الباحثين اليهود ، وهو يعقوب بن أبامارى ناتاتولى بترجمة عبرية لابن رشد ، وقد ترجمها إلى اللاتينية ميشيل من اسكتلندا[٢] وهيرمان من ألمانيا ، وقد أقام كلاهما فى طليطلة فترة من الوقت . وهكذا تمت ترجمة أعمال أرسطو بالكامل إلى اللاتينية ، من خلال دراسة ابن رشد التى عرفها سان توماس داكان ، الذى كان يذكرها دائما ويستشهد بها . وكان الأمبراطور يطرح أسئلة فلسفية ودينية على الفيلسوف الصوفى ابن سبعين ، وكانت مراسلاتهما تتعلق بالعلوم الأولية وهدف الميتافيزيقا ، وبتصنيفات الفكر وعددها وخلود الروح . ولكن البعض يعتقد أن تلك المراسلات مزيفة ولكنها ظلت رمزا .

وفى شبه الجزيرة الإيطالية ، حيث انعدمت الاتصالات المباشرة ، فيما عدا الجنوب ، لم يكن هناك ترحيب بأية معرفة عن الإسلام ، ففى فلورنسا ــ بما أننا نريد أن نصل إلى دانتى ــ بالإضافة إلى المعلومات المنتشرة فى حوض البحر المتوسط ، كانت طائفة الدومينيكان فى سانتا ماريانوفيللا تقوم بإلقاء المحاضرات التى كان يحضرها دانتى . وقد قام الأب ريكولدو دامونيكروس بالتدريس فى هذا المكان ، فى السنوات الأخيرة من هذا القرن والسنوات الأولى من القرن التالى ، بعد رحلته وإقامته الطويلة فى الشرق ، إذ كان فى بغداد عام ١٢٩١ ، وفى فلورنسا عام ١٣٠١ تقريبا . وقد ترك دراستين باللاتينية عن رحلاته ، ترجمت كلتاهما إلى الفرنسية والإيطالية ، كما كتب بحثا آخر عن الإسراء والمعراج ، لانعرف بالضبط تاريخ صدوره ، ولكن المرجّح أن الأب ريكولدو الذى كان من مواليد حى سان بيترو ماجيورى ، وهو حى دانتى نفسه ، قد قام باطلاع عائلته وأصدقائه ، على المعلومات التى اكتسبها خلال رحلته البعيدة ، سواء بطريقة شفهيّة أو عن طريق الخطابات .

ولقد كانت هناك أساطير مذهلة عن محمد [ﷺ] ، وكانت نقطة البداية «كتاب الكنز» الذى كتبه برونتو لاتينى بالفرنسية عام ١٢٦٥ ، والذى ترجم إلى الإيطالية مرتين ، ولكن بتحريف وتوسع . كما كان هناك أيضا «قصة محمد» [ﷺ] وهى قصيدة بالفرنسية مكونة من ١٩٩٧ بيت ، كتبها الكسندردى بون ، بالاضافة إلى ترجمته القصيدة اللاتينية التى كتبها الأب جوتييه . وهذه قصة تروى حياة محمد (ﷺ) من خلال سلسلة من الأكاذيب والادعاءات والتحريف فى مبادئ الإسلام . ولكن لايمكننا أن نتجاهل المناخ العام الذى كان يروج فيه هذا الادعاء الكاذب بمعرفة الإسلام ، مناخ خلق أساطير لاتعقل من جهة

وأبحاث علمية يشوبها الغموض والتخبط من جهة أخرى[٣].

وعندما قام ميجيل آسين بالاسيوس بنشر كتابه عن «علم الأهداف الإسلامي والكوميديا الإلهية» عام ١٩١٩، الذى أحدث ضجة كبرى، فإنه يشد الانتباه إلى التشابه اللافت بين قصيدة دانتى والأساطير الاسلامية، كما أبدى ندمه لعدم استطاعته توضيح طريقة التبادل والانتقال. لقد كانت العلاقات بين أسبانيا وإيطاليا أكيدة. ومن الممكن أن يكون الاتصال قد تم عبر رحلات الرهبان الرحالة فى الاتجاهين، أو عبر أحداث عسكرية، كحالة أبناء الملك شارل الثانى ملك نابولى أولئك أخذوا رهائن إلى بلاط أراجون عام ١٢٩٩، أو عبر البعثات السياسية، مثل برونتولاتينى الذى أرسلته جمهورية فلورنسا عام ١٢٦٠ إلى الملك الحكيم الفونسو العاشر ملك قشتالة، أو من خلال أغراض سياسية أخرى، كأنصار أباطرة ألمانيا المنفيين. ولكن إذا كان كل خيط يستحق أن نقتفى أثره فإن ذلك لم يكن يقودنا إلى معرفة كيف وصلت تلك الكتابات العربية إلى دانتى.

ولكن كل شئ اتضح عندما اكتشفت انريكوسيرولى «كتاب السلم» وقام بنشره عام ١٩٤٩. وهذا الكتاب عبارة عن ترجمة مزدوجة باللاتينيّة والفرنسية للنص الأسبانى، ذلك أن إبراهام الفاكين الذى كان طبيبا وأديبا فى بلاط الملك الفونسو العاشر بأشبيلية، أمره الملك بترجمة سيرة شعبية لقصة من المعراج العربية إلى الأسبانية حوالى عام ١٢٦٤. وهذه النسخة مفقودة الآن ولكن بونافنتورا داسيينا، بأمر الملك أيضاً، قام بترجمتين لهذا النص إلى اللاتينيّة والفرنسيّة. ولا تزال هاتان النسختان إلى الآن. وتوجد النسخة الأولى باللاتينيّة فى المكتبة الوطنية بباريس، ويرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر الميلادى.

أما النسخة الثانية الفرنسية محفوظة بجامعة أكسفورد، ويرجع تاريخها إلى نهاية القرن الثالث عشر وبداية القرن الرابع عشر. وهناك نسخة ثالثة ناقصة يرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر، وهى محفوظة بمكتبة الفاتيكان، وتعتبر قسما من «مجموعة طليطلة» ويرجح أن تكون قد كتبت فى جنوب فرنسا. وكانت قصة المعراج معروفة جدا كأسطورة فى إيطاليا، إذ بعد خمسة وعشرين عاما من وفاة دانتى بدأ فازيوديللى أوبرتى الذى ولد فى بيزا، وكان من أنصار أباطرة ألمانيا كآبائه وأجداده، بدا قصيدة طويلة عبارة عن رحلة خيالية فى أوروبا وآسيا وإفريقيا، وقد كتبها خلال عشرين عاما من حياة هائمة، وظلت ناقصة. وفى الشرق كان مرشده الخيالى ريكولدو دامونتكروس الذى روى له قصة الإسراء والمعراج. وقد أعلن فازيو صراحة معرفته التامة «بكتاب السلم» الذى ذكره فى وصفه للجنة عند المسلمين (الجزء الخامس) الفصل الثانى عشر صفحة ٨٢ – ١٠٢) حيث يقول عن محمد (ﷺ):

«وفى كتابه المسمّى سلما،
حيث يجدّد لهم طعامهم،
يتحدث ويكتب عن كل الفواكه.»

يضاف إلى ذلك وجود أسطورة فى بيزا فى القرن الرابع عشر، باللغة العامية، تتضمن فقرات عن رحلة محمد (ﷺ) وابتهاله إلى الله أن يخفض عدد مرات الصلاة إلى خمس.

ويمكننا القول – إذن – إن انتشار الأساطير عن الإسلام كان شيئا بدهيًا فى إيطاليا خلال القرون:الثانى عشر والثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر، فالكوميديا الإلهية يرجع تاريخها إلى الربع الأول من القرن الرابع عشر. وبدهى أيضاً عدد التغيرات والإضافات العشوائية بالإضافة إلى انتقالها بطريقة شفهية.

من المقبول – إذن – القول إن دانتى كان على اتصال بذلك الفكر المنتشر فى القرون الوسطى والأساطير المستخدمة من قبله ومن بعده، ويجب أن نوضح – الآن – ما استعاره دانتى من الإسلام بطريقة صريحة، وما علق عليه وما استغله وما تمثله. ولكن هناك فرقا واضحاً فاصلا بين المعرفة الفلسفية للإسلام والاعتراف به قيمة دينية.

وفى كتابه الفلسفى «حفلة الطعام» الذى كتبه على هيئة قصائد قصيرة، بعد الأزمة التى تعرض لها بعد وفاة بياتريس، حرص دانتى على جمع المعرفة المكتسبة خلال تلك السنوات (١٣٠٤ – ١٣٠٦).

ومن السهل تعرف القراءات والمصادر، ورفع عدد كبير من الأسماء الإسلامية، ذلك لأن دانتى كان يبحث عن روح الحقيقة فى كل عقيدة التقى بها، وعندما قام بعرض آراء فيثاغورس وأفلاطون وابن سينا والغزالى، فيما يخص موضوع أصل الأرواح فإنه قال: «إذا كان كل واحد منهم حاضراً – هنا – الآن ليدافع عن وجهة نظره، لرأينا أن الحقيقة تكمن فيهم كلهم، ولكن بما أن الحقيقة تبدو بعيدة عن الحق لأول وهلة، وجب اتباع آراء أرسطو وأتباعه.»

وهكذا ذكر دانتى عالم الفلك أبو المسار (الفصل الثانى صفحة ١٣) والفرجانى عالم الفلك بمدرسة بغداد الذى توفى عام ٨٣٣ أو ٨٣٤ (الفصل الثانى صفحة ١٤) واكتشافاته الفلكية (الفصل الثانى صفحة ١٣، ١٤، الفصل الثالث صفحة ٥ و٦) والفيلسوف الغزالى (الفصل الثانى صفحة ١٤، الفصل الثالث صفحة ١٤، الفصل الرابع صفحة ٢٢) وابن سينا الذى توفى عام ١٠٣٧، هذا الطبيب الفيلسوف المعروف لدى كل فلاسفة القرن الثانى عشر والذى جاء ذكره فى الفصل الثانى صفحة ١٣ و١٤، الفصل الثالث صفحة ١٤، والفصل الرابع صفحة ٢١. ثم بعد ذلك فى الكوميديا الإلهية.

أما ابن رشد الذى ولد فى قرطبة وتوفى فى مرّاكش عام ١١٩٨، فقد أسماه دانتى كما أسماه من قبل سان توماس داكان «المعلق على أرسطو» (الفصل الرابع صفحة ١٣). ولقد كان الكثير من النقاط التى أثارها ابن رشد، مثلا العلاقة بين العقل والإيمان، مثارا للمناقشة والجدل فى الغرب المسيحى.

ويتضح من هذه الدراسة الدقيقة لما ذكره دانتى أن علاقته بالفكر الإسلامى لم تكن مباشرة، بل عن طريق عرض تلك العقائد

الذى قام به الآخرون أمثال سان توماس داكان الذى نهل كثيرا من ابن رشد ، أو مثل ألبير الأكبر الذى تشبع بابن سينا .

وهناك أيضا مثل صلاح الدين الأيوبى الذى عاش من سنة ١١٣٧ حتى ١١٩٣ ، وأصبح سلطانا على مصر عام ١١٧٤ ، والذى استولى على بيت المقدس عام ١١٨٧ وقاوم الغزو الصليبى بقيادة فردريك بارباروسا وفيليب أغسطس وريتشارد قلب الأسد . وقد كانت هناك روايات كثيرة طوال القرون الوسطى عن أخلاق الفروسية التى كان يتمتع بها صلاح الدين ، منها أنه رأى أسيرا فرنسيا أصابه الحزن ، فحرره وأعطاه مبلغا من المال . وعندما قام كاتبه بتدوين الأمر زاد صفرا . فذهب إلى صلاح الدين ليخبره ، فزاد صلاح الدين صفرا آخر ، وهو يقول لكاتبه : «لن يكون قلمك أكرم منى» . وقد ذكر دانتى صلاح الدين (الفصل الرابع صفحة ١١) عندما أراد أن يذكر سبعة أسماء لرجال كرماء ، كما أنه يراه فى بداية رحلته إلى العالم الآخر ، بين سكان اللامب ، وهو المكان الذى يتجمع فيه الحكماء والصالحون الذين ماتوا قبل ميلاد المسيح :

«هنا ، أمامى ، فوق اللون الأخضر اللامع
رأيت المفكرين النبلاء
وهللت روحى لرؤيتهم
(الفصل الرابع صفحة ١١٨ - ١٢٠)

«وهناك وحيدا ، فى جانب ، رأيت صلاح الدين»
(الفصل الرابع صفحة ١٢٩)

وإلى جانب صلاح الدين نرى ابن سينا وسط الأطباء :
«ابيقراط ، ابن سينا ، وجاليانو»
(الفصل الرابع صفحة ١٤٣)

وأخيرا ابن رشد :
«ابن رشد الذى قام بتأليف التعليق العظيم» (الفصل الرابع صفحة ١٤٤)

وفى هذا المكان تعيش الأرواح دون عذاب جسدى ، ولكن فى رغبة دائمة بلا أمل . أما عن مصير الأرواح الموجودة بهذا المكان ، الذى اخترعه دانتى ، فقد كانت موضوعا لكثير من الجدل وكثير من الأبحاث . ونشير إلى أن تلك الأرواح - كما قلنا من قبل - تعيش فى رغبة دائمة ، بلا أمل فى التحقق ، أى تعيش فى ترقب دائم .

وهناك كثير من المجادلات لامجال لدراستها الآن ، تؤيد فكرة أن هؤلاء السكان بعد أن يذوقوا عذاب الرغبة بلا أمل سوف ينقذون الى الأبد . أى أن أمثال صلاح الدين وابن سينا وابن رشد سوف يحظون بجنة الخلد فى آخر المطاف .

ولكن إذا انتقلنا إلى الصفة الدينية الصرف للإسلام ، وجدنا ان دانتى يتجاهلها تماما ، وسوف تعجب كيف يمكن لفكر قوى متفتح : على علم تام بتاريخ الإنسانية من حيث مجراه ومفهومه العميق مثل فكر دانتى ، أن يظل مغلقا أمام الإسلام . وهناك سببان لهذه السلبية . الأول تاريخى ونفسى فى الوقت نفسه ، وهو الروح الصليبية المسيطرة فى ذلك الوقت . ومهما بلغت عظمة عبقرية أى إنسان فإنه يظل دائما متأثراً بعصره ومايدور فيه . لقد تجلت هذه الروح الصليبية فى حركات واسعة كانت رد فعل لحروب المسلمين المقدسة ، ثم سرعان ما تحولت إلى مشروعات للغزو والتجارة ، مستغلة فى ذلك شعورا دينيا قويا ، يتصل بهدف استعادة قبر المسيح . وقد كان الجد الأعلى لدانتى ، ذلك الذى التقى به أثناء رحلته فى العالم الآخر وكان يسميه ضميره ، قد قتل أثناء الحروب الصليبية ، مما جعل مكانه فى السماء بين السعداء الذين حاربوا من أجل المسيح ، وعندما هاجم الشاعر باباوات الفاتيكان كان من أسباب ذلك إضاعتهم القدس والأراضى المقدسة .

ومن جهة أخرى ، فإن دانتى الذى كان مغرما بالوحدات ، كان يرى التاريخ مرسوما على هيئة ثلاثة أنهار بشرية : النبلاء الذين عبروا عن أنفسهم من خلال الأساطير ، والذين يمثلون مجهود الزمن من أجل تنظيم العالم ، ثم اليهود ، الشعب المختار الذى تلق الوعد الإلهى وحافظ على عبادة الآله الواحد عبر القرون وهم يمثلون التمهيد الدينى للعالم . ويلتقى هدان النهران عندما يحين الوقت لميلاد المسيح الذى يولد منه النهر الثالث : وهو المسيحيون وإذن فليس هناك مكان للمسلمين داخل هذا التنظيم . ولذلك لن نجد عند دانتى - إطلاقا - ماكان ينتظر من مفكر مثله ، أى المقاربة بين هذه الأديان الثلاثة الموحدة : اليهودية والمسيحية والإسلام ، وكلها أديان تقوم على عبادة الإله الواحد ، وترجع كلها إلى أبناء إبراهيم ، وهو أبو المؤمنين .

ومع ذلك كانت هذه المقاربة كثيرة الحدوث فى روايات القرون الوسطى وأساطيرها ، وأشهر تلك الروايات حكاية «الخواتم الثلاثة» ، تلك التى كان مغزاها يقوم على الاحترام المتبادل :

لقد كان صلاح الدين فى حاجة إلى الماء - فيما تقول الحكاية - فنصحه بعضهم بافتعال خلاف مع أحد اليهود الأثرياء للاستيلاء على ثروته ، فاستدعاه وسأله : «ما أفضل العقائد الثلاث ، اليهودية أم الإسلام أم المسيحية ؟» فأجابه اليهودى بحكاية عن أب ، كان له ثلاثة أبناء ، وكان لديه خاتم ذو جوهر ثمين ، وكان كل واحد من الأبناء الثلاثة يطمع فى أن يحظى بالخاتم . فذهب الأدب إلى أحد صناع الحلى المهرة ، وطلب منه صنع خاتمين مشابهين لخاتمه ، فحصل كل واحد من الأبناء على خاتم ، معتقدا أنه الأصلى . بينما لم يكن فى استطاعة أحد التمييز بينهم سوى الأب . وهذا هو الحال بالنسبة للعقائد الثلاث . لقد أنزلها الخالق ، بحيث يعتقد كل مؤمن بها أنه حصل على الوعد الحق ، بينما لا يعلم الحقيقة سرى الأب ، وظل صلاح الدين واجما ، ثم أمره بالانصراف . وتلك هى الحكاية التى استغلها بركاشيوس بعد أن أضاف إليها الكثير .

وكان هناك أحيانا تفصيل واضح فى هذه المقاربة ، إذ يوجد بحث مجهول الكاتب عن طبيعة الإنسان وقدره ، وقد كتب فى

صقلية فى آخر القرن الثانى عشر أو أوائل القرن الثالث عشر ، ويتضمن وصفا للجنة والنار . لأنه أراد أن يبين للبشر كيفية تفادى النار والفوز بالجنة . وذلك ـ فيما يقول المؤلف المجهول ـ ما كان يسعى إليه موسى ومحمد والمسيح (عليهم السلام) وكان الأخير أكثر قوة وتقوى .

ولم يكن هذا التقارب نادرا فى الأدب الاسلامى . فقد قال ابن عربى المرسى إن الله هداه الى الصوفية على يد عيسى وموسى ومحمد (ﷺ) ونجد ـ أيضا ـ الفكرة نفسها فى قصائد أبى العلاء المعرى الذى توفى عام ٤٤٩ هجرية / ١٠٥٨ ميلادية ، وفى «كتاب الحكم» لنظام الملك المتوفى سنة ٤٨٦ هجرية / ١٠٩٣ ميلادية . ولقد أوضحنا أن فكرة الديانات الثلاث الموحدة كانت منتشرة فى ذلك الوقت لكى نبرز تجاهل دانتى لها . فهو لم يكتف بعدم ذكر هذه الفكرة ، ولكنه أساء إلى صورة محمد (ﷺ) ، حيث وضعه فى الجحيم ...

وهناك أمثلة كثيرة تبين إلى أى درجة وصلت سخرية دانتى واستهانته بالإسلام . ذلك الدين الذى لم يكن دانتى يعرفه أى نوع من المعرفة . ولكن كيف كان بإمكان دانتى تقبل أساطير الإسلام وقصة الإسراء والمعراج بأقل القليل من التسامح والسماحة ؟ إن السبب فى ذلك يرجع إلى عوامل نفسية غالبا ما كانت متجاهلة .

وبرغم ذلك فإن المقارنة والتقارب اللذين يؤيدان فكرة المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية يمكن تفسيرهما إذا رجعنا إلى الجو العام الذى تمت فيه . ويمكننا التساؤل هنا عما إذا كان هناك شئ قدرى يتصل بأى اكتشاف يجعل صاحبه حبيس نظام معين ؟ لقد قام أسين بالاسيوس بعمل عظيم ، وجمع عددا لا حصر له من الوثائق التى لاغنى لنا عنها لدراسة العلاقات الثقافية الإسلامية المسيحية فى القرون الوسطى . ولكنه بعد أن بين بعض نقاط التشابه بين الكوميديا الإلهية والأساطير الإسلامية . أراد أن يتخطى أى شك ويؤكدها بصورة قطعية مما أدى إلى كثير من المغالطات . ولقد أثار هذا الكتاب حين صدوره كثيرا من الآراء المتضاربة : فالمستشرقون الذين كانوا يجهلون كتاب دانتى وافقوا على ما تضمنته هذه الدراسة ، أما أنصار دانتى فلم يستطيعوا التعرف على الكوميديا الإلهية من خلال تلك الدراسة فرفضوها . والحماس الذى يصاحب أى اكتشاف شئ مفهوم . ولكن قليلين كانت لديهم شجاعة العالم جابريلى وحكمته ، ذلك لأنه وافق فى أول الأمر على كتاب أسين . ثم ما لبث أن رفضه معترفا بخطئه بعد دراسة عميقة . أما فيما يتصل بأسين نفسه فإن شيئا لم يميز اعتقاده ـ برغم المعارضة من أصدقائه أنفسهم ـ ولم يمنعه من الاندفاع فى ذكر سذاجات لايقبلها عقل ، مثل قوله بأنه إذا كان التشابه بين الديك والنسر . ذلك الذى سوف نعود إليه فيما بعد . ليس كافيا فإن ذلك يرجع إلى تعمد المقلد تغيير النموذج . حتى يحتفظ بشخصيته فلا يتهم بالسرقة الفنية .

ومن خلال هذا الجدال نجد أن الطريقة المستخدمة هى التلميح وليس التحليل . وذلك أمر لايصمد أمام معرفة جيدة لشعر دانتى . وإذا وضعنا النصين جنبا إلى جنب ، وجدنا أنهما يختلفان كل الاختلاف ، ليس فقط من حيث المضمون ، بل من حيث الظروف النفسية والتاريخية والدينية والشعرية التى تميز كل نص عن الآخر . ولذلك ، فنحن لانريد أن نفرض اعتناق رأى معين على القارئ ، ولكن نتركه يحكم هو بنفسه ، من خلال الوثائق التى نقدمها له .

وكما بدأت رؤى العالم الآخر فى القرون الوسطى من نص قصير غامض للقديس بولس : «وانى لأعلم أن هذا الرجل صعد إلى الجنة وسمع عبارات ليس من حق بشر أن يرددها » . ولقد أدت هذه العبارة ـ بفعل التدهور والانحدار المستمرين ـ إلى روايات عنيفة . يضاف إلى ذلك أن آيات قرآنية قليلة هى التى أدت إلى روايات الإسراء والمعراج . وكانت نقطة البداية روايتين لابن مسعود . تتميزان بالغموض والوفرة والانبهار ، وما لبثت هاتان الروايتان أن تحولتا إلى عقائد شعبية ، تتميز بوصف شامل للعالم الآخر . وعندما أراد أسين بالاسيوس جمع كل التعليقات الدينية واستخداماتها والفلسفيه والأدبية اضطر إلى تقسيمها إلى ثلاث مجموعات ، تحتوى كل منها أكثر من صياغة . ومن خلال تلك المجموعات أراد بالاسيوس أن يبحث عن التشابه فى الكوميديا الإلهية . ثم جاءت معرفته بكتاب «سلم محمد» (ﷺ) فسهلت عملية البحث وحددتها .

ويجب أن لا يغيب عن أذهاننا أن القرون الوسطى كانت تعتبر تلك الكتب والمعتقدات الشعبية كتبا مقدسة ، بالنسبة للمسلمين . مثلها مثل القرآن وفى هذا الكتاب رواية الإسراء والمعراج يقصها محمد (ﷺ) على عكس ما يوجد فى القرآن . وبينما كان النبى (ﷺ) نائما فى فراشه ، يتأمل ويفكر فيما أنزل الله (تعالى) عليه أصابته غفوة . فأتى إليه جبريل (عليه السلام) وامره بارتداء ثيابه ، ثم أركبه حيوانا عجيبا وحمله إلى القدس . وفى الفصل الخامس من الكتاب . يريه الملك سلما عجيبا تحيط به الملائكة . ثم يصعد الجميع عبر السماوات المختلفة . ومن الفصل الرابع والعشرين ، يرى النبى أراضى الجحيم ، وفى الفصول الأخيرة من الكتاب يجيب جبريل عن أسئلة الرسول . ثم يعود محمد (ﷺ) بعد ذلك إلى بيته ، ويحاول ـ جاهدا ـ أن يقنع ذويه بحقيقة رحلته .

ويبدو لنا ـ منذ البداية ـ أن التكوين العام للكتاب لايذكرنا ـ إطلاقا ـ بالبناء الخاص بدانتى ، فهو كتاب غير مترابط ، ينطوى على بعض الفصول المتضاربة . أما فيما يخص الوصف فنجد أن الجمال والعظمة ، وهى ترمز بلا شك إلى القدسية ، لايتم التعبير عنها إلا عن طريق المبالغة فى الحلى الثمينة والأقمشة الفاخرة ، كما يحدث فى الخيال الشعبى . ودائما تستخدم عبارات تدل على الكم الذى يفوق التصديق . وإذا درسنا بعض الحالات بدقة ، فسنجد مثلا أن دليل محمد (ﷺ) هو جبريل الملك الذى يظهر منذ البداية ويوصف جبريل على النحو التالى :

«كان وجهه أكثر بياضا من اللبن والثلج ، وشعره أكثر احمرارا من المرجان الأحمر ، وكان عريض الحاجبين ، جميل الأنف . وأسنانه بيضاء ناصعة ، ورداؤه أشد بياضا من أى شئ ، مرصع

بالجواهر والأحجار الكريمة ، وكان يرتدى نطاقين ، أحدهما حول صدره والآخر حول وسطه ، وكانا مصنوعين من الذهب الخالص المزخرف ، كما كان كلاهما أعرض من الكف الكبيرة . أما يداه ففى لون النار ، وجناحه – مثل قدميه – أخضر وأنصع من الزمرد ، كما كان كل جسده محاطا بضياء يلمع من المشرق إلى المغرب » .

وتظهر صورة جبريل هذه – فى الكوميديا الإلهية – وهو يقود السيدة العذراء ، ليجدد بشرى المسيح :

« وهذا الملاك الذى كانت تملؤه الفرحة
كان ينظر فى عينى ملكتنا
عاشقا إلى درجة يبدو معها كالنار . »

وفى فقرة سابقة ، تسبق صورة نصر مريم صور نصر المسيح :

« من أعماق السماء نزلت شعلة
على هيئة دائرة كأنها تاج
فالبسها إياه وأخذ يدور حولها » .

ولا توجد أية علاقة أو تشابه أو التقاء بين هذين الوصفين . ولكن هناك ملائكة أخرى من كل جانب ، ففى الفصل الثانى عشر من كتاب « سلم محمد » يرى محمد (ﷺ) وهو يدخل السماء الأولى والملائكة تحييه وتقول له أشياء أسعدته : **« فرأى أن للملائكة وجوه بشر وأجساد بقر وأجنحة نسور وكان عدد هؤلاء الملائكة سبعين ألفا ، ولكل منهم سبعون ألف رأس وكل رأس بها سبعون ألف قرن ، وفى كل قرن سبعون ألف عقدة ، وبين كل عقدة وغيرها مسافة يقطعها الإنسان فى أربعين عاما . ورأى أيضا أنه فى كل رأس سبعين ألف وجه ، وفى كل وجه سبعون ألف فم ، وفى كل فم سبعون ألف لسان ، كل لسان منها يعرف سبعين ألف لغة ، ويسبح باسم الله سبعين ألف تسبيحة فى اليوم » .**

وفى السماء الثانية (الفصل الثالث عشر) رأينا ملائكة أجسادها أكبر سبعين ألف مرة من الملائكة التى رأيناها فى السماء الأولى . وهكذا الأمر من سماء إلى أخرى . لا يمكن لأحد أن يتخيل ملائكة بهذا الوصف ، ولكنها ترمز لعظمة لا توجد عبارات تعبّر عنها . ولكن عندما أراد دانتى الإيحاء بجمال لا مثيل له فإنه تصرف بطريقة أخرى . ذلك لأنه . أولا ، فيما يخص الملائكة ، منح تلك المخلوقات اللامادية وجوها ، لدواعى التعبير ، حتى ييسر الفكرة على العقول البشرية الضعيفة :

« وكل الكنيسة المقدسة اتخذت وجها بشريا
جبريل وميكائيل يمثلونكم
....
هكذا يجب أن تتحدثوا مع فكركم
لأنها هى القادرة – وحدها – على أن تعلمكم
المعانى . »

أما عن الملائكة التى تبدو منعزلة أثناء تسلق جبل التطهير فإنها غاية فى الإبهار . إلى درجة أن العين لا تقوى على احتمال الضوء المنبعث منها . وبعد ذلك يغدو الوصف ممكنا :

« لقد أتت نحونا تلك المخلوقة الجميلة
المرتدية البياض ووجهها مثلما
تظهر وهى تلمع نجمة الصباح » .

ولكن بعد ذلك ، خصوصا فى الجنة حيث لا دور للملائكة مع دانتى الذى ترشده بياتريس ، فإن الملائكة تظهر ابتداء من السماء الثامنة على شكل مجموعات . كل مهمتها أن تعبد الله . وفى قمة السماء حيث العرش . حول النقطة المضيئة التى ترمز لله . نجد تسع دوائر من الملائكة على هيئة كورس . تدور وهى تغنى وتسبح بالله :

« كل الدوائر كانت شديدة البهاء
وكان حريقها يحترق فى كل شرارة
وكانت أعدادها لا تحصى حتى أنها فاقت
آلاف المرات عدد قطع الشطرنج » .

ثم نرى بعد ذلك المشهد الذى سبق أن تكلّمت عنه بياتريس . وهو الخاص بالمؤمنين وأجسادهم داخل الوردة السماوية . تسبقه بعض الرؤى الرمزية ، ووظيفتها إعداد دانتى لهذا المشهد ، وهى صور « على هيئة ظلال تبشر بالواقع »[٤] وهنا نرى أن الملائكة عبارة عن شرر يخرج من نهر من النور ليدخل الأزهار (وهى المؤمنون) على شاطئ « مثل الياقوت المحاط بالذهب » . ثم تعود الملائكة فتصبح وجوها بين المؤمنين الذين يعودون إلى الظهور :

« كل الوجوه كانت من شعل متوهجة
والأجنحة من الذهب ، والباقى كله أبيض
إلى درجة لا تبلغ الثلوج مداها » .

وأخيرا يأتى هذا « الصخب الطائر » ليحيط بالعذراء مريم :

« والكل حولها ، والأجنحة فارعة
رأيت أكثر من ألف ملاك فرح
يتسم بالروعة والهيبة » .

من الممكن أن نتساءل لماذا نقارن بين التعبير الشعرى لعبقرية ما وبين ثمرة خيال شعبى . ولكى نقدم إجابة إلى هؤلاء الذين اقترحوا هذه المقارنة ، فإن ما نقارن بينه الآن ليس سوى شيئين لا يربط بينهما عنصر سوى كلمة ملاك ، وهما نتاج نوعين من الخيال ليس بينهما شئ مشترك .

وفى النصين نجد السلم ، سلم المعراج الذى صعد عليه النبى ، الذى قد ألهم دانتى السلم الذى نراه فى سماء عطارد .

قال محمد (صلى الله عليه وسلم) فى الرواية الشعبية :

« أخذنى جبريل من يدى وأخرجنى من المعبد وأرانى سلما يصل من السماء الأولى والأرض التى أقف عليها ، وكان هذا السلم أجمل ما رأيت فى حياتى ، وكانت الدرجة الأولى من الياقوت ، والثانية من الزمرد ، والثالثة من اللؤلؤ الأبيض ، وكل نوع من أنواع

الأحجار الكريمة محاطة بذهب خالص لا يستطيع قلب رجل أن يتخيلها . وأخذنى جبريل من يدى ورفعنى من الأرض ووضعنى على أولى الدرجات وقال لى :

« أصعد يا محمد » . فصعدت وجبريل معى ، تصحبنى كل الملائكة التى كانت على جوانب السلم .

ولا نستطيع أن نفصل السلم – عند دانتى – عن رؤية العامة المترابطة عن الجنة . فى كل السماوات التى يصعد اليها دانتى ، وهو واقع تحت تأثير سحر بياتريس . كان يتحدث مع المؤمنين الذين كانوا يظهرون على شكل أضواء راقصة تغنى . ذلك أنه فى هذا العالم اللاعادى كانت طريقة دانتى الإنسانى فى تصوير هذه الأشياء تعتمد على الضوء والرقص والغناء . ويؤدى الرقص المضئ إلى وجه له معنى :

وثمة صليب فى سماء مارس ونسر فى سماء العدالة . أما المتأملون فى سماء عطارد فكانوا يصعدون ويهبطون بصحبة الملائكة . على سلم يرمز إلى حركة الفكر المتأمل :

« فى لون الذهب عندما يخترقه شعاع
رأيت سلما متجها إلى أعلى الأعالى
لم يستطع بصرى أن يصل إلى نهايته
ورأيت – أيضا – عبر الدرجات
البهاء يهبط . وكان أضواء
السماء منتشرة هنا » .

وبعد خطبة طويلة يصعد القديس بطرس السلم مع من يحيطون به

« ودفعتنى سيدتى الرقيقة خلفهم
بإشارة فقط نحو أعلى السلم
إذ إن فضيلتها انتصرت على طبيعتى »

ودون أن يضطر إلى الصعود . يجد دانتى نفسه وقد انتقل من برج الثور إلى الجوزاء :

« وفى وقت أقل من أن تضع إصبعك
فى النار ثم تجذبه رأيت البرج
الذى يلى الثور ووجدت نفسى به » .

فسلم دانتى – إذن – لا يستخدم للصعود إلى السماء . بل هو رمز مضئ للحياة المتأملة .وماذا عن أنواع التعذيب ؟ ليس من الصعب مقارنة بعض أنواع التعذيب وموازنتها . مثال ذلك من يبذرون الفتنة عن طريق الكلام . أولئك الذين نجدهم فى كتاب « السلم » . وقد خلعت شفاههم عن طريق كلابات محماة فى النار ، أما الذين شهدوا شهادة الزور فإن ألسنتهم تنزع ، كما يحدث كثيرا فى رؤى القرون الوسطى . أما الملعونون فتمزق أجسادهم فى كل اتجاه ، كما رأينا من قبل عن طريق سيوف الشياطين . ونجد – فى هذا كله – مبدأ العين بالعين الذى يقرب إلينا هذه الأنواع من التعذيب .

وفى كلا الجحيمين نجد دورا مهما للثعابين ، ففى الأرض الرابعة التى زارها محمد « (صلى الله عليه وسلم) ، نجد الثعابين تحتلها ، إلى درجة لو سقط معها قليل من السم على من أصابته اللعنة » يتحلل – فى الحال تماما – بفعل السم ، ويتفتت إلى أجزاء صغيرة ، من الرأس إلى أظافر القدمين . وأقل ما يفعلونه بالخاطئين يجعل المرء يتمنى أن يموت ألف مرة فى اليوم ، ولا يتعرض لهذا العذاب الذى كتبه الله عليه . وفى مقابل ذلك ، نجد اللصوص ، فى كتاب دانتى ، يتصارعون مع ثلاثة أنواع من الثعابين ، ولكن الرؤية مختلفة تماما ، إذ أن التعذيب هو التحول . فالبعض يتحول – إذا لدغه ثعبان – إلى رماد ، ثم يعود إلى ما كان عليه . ويتحول البعض الآخر إلى وحش ، بفعل الامتزاج بين الإنسان والثعبان ، أما النوع الثالث فيتعرض إلى تحول مزدوج ، يصبح فيه الإنسان ثعبانا ، والثعبان إنسانا ، ثم يعود إلى حالته ، ليتحول مرة أخرى ، وهكذا إلى الأبد .

وهناك تشابه آخر يتم التركيز عليه كثيرا ، وهو الخاص بالديك والنسر ، إذ يرى محمد (صلى الله عليه وسلم) ملاكا (الفصل التاسع) : « ضخما رأسه فى السماء وقدمه فى الفضاء ، وكان شعره طويلا يغطى كتفيه . وكانت أجنحته ملونة بكل الألوان . وكانت أجمل ما رأى إنسان ، وكان لهذا الملاك وجه ديك » . وفى مواعيد الصلاة . كان يسبح بحمد الله . و « كل الديوك التى على الأرض كانت تسمع ما يقوله هذا الملاك ، فتغنى كلها وهى تسبح بحمد الله وتقول : « أنتم يا بنى البشر المطيعون للخالق ، انهضوا وكبروا باسمه ، لأنه أكبر من كل الأشياء ، إذ هو خالقها » .

وهذه محاولة شرح بسيطة لغناء الديك . ولكن هذا الفصل القصير تكرر فى الفصل التاسع والعشرين بعد تضخيمه . فروح الله هى التى رفعت محمداً (صلى الله عليه وسلم) إلى السموات وجعلته يرى – فى لحظة – كل الأشياء التى كانت لا ترى إلا متفرقة ، وكان جبريل وروفائيل يريانه الديك .

وكان هذا الديك من الضخامة بحيث أن رأسه وعرفه كانا فى السماء حيث عرش الخالق وقدمه فى أعماق الأرض السابعة . وقد خلقه الله (تعالى) كما أراد : « وكان هذا الديك أحد ملائكة الخالق . ولكنه لم يكن يعلم مكان الله ولم يكن يتوقف عن ذكر الله ومدحه : « الحمد لله ياإلهى أينما كنت » . وكان لهذا الديك أجنحة هائلة . إذا فردها غطت السموات والأرض من المشرق إلى المغرب . وعند منتصف الليل كان يفرد أجنحته ويهزها وهو يقول لا إله إلا الله وعندئذ تفرد كل الديكة على الأرض أجنحتها ، وتسبح بحمد الله ، ولا تصمت إلا عندما يصمت عندما يأتى النهار . أما إذا نظرت إلى تكوين هذا الديك لاحظت أن الريش الخارجى لهذا الديك ضخم ، شديد البياض إلى حد لا يوصف . أما ريشه الداخلى فكان شديد الاخضرار الى حد لا يصدق .

أية روعة فى تلك السطور التى اضطررنا لاختصارها .
أما فى كتاب دانتى ، ففى سماء جوبيتر(*) الواسعة ، سماء العدالة ، فإنه يوجد رسم لنسر يتكون من أنوار المؤمنين التى تجمعت ، بعد أن تشكلت فى أشكال أخرى . فى صورة النسر هذه . تلك الصورة

التى تحدها السماء ، حيث رمز العدالة والحكم . ومن الممكن القول إن عدالة الحكم ومن منقار الصورة تخرج عبارة تعبر عن فكر الجميع ، ولكننا نسمع : «أنا» بينما يقول الفكر : «نحن» ، ذلك لأن هناك امتزاجا فى الفكر والإرادة عند كل الذين يبتغون العدالة وفى النشيد السابق ، ذلك الذى يحمل الرقم السادس ، يروى جوستينيان التاريخ منذ بداية الامبراطورية الرومانية حتى شارلمان كما يروى تاريخ النسر ، ذلك الذى يرمز - فى الجنة الأرضية - إلى الأحداث التى مرت بها الكنيسة . عندما يضرب النسر بمنقاره عربة الكنيسة فأنه يرمز للمذابح التى تعرضت لهـــا . وعندما يضرب على أيدى الأباطرة الرومان ، اما عندما ينزل إلى العربة ليملأها بريشه فيرمز إلى سوء هبة قسطنطين فيما يعتقد دانتى ، ويأتى صوت من السماء يرثى للحال الذى وصلت إليه الكنيسة . وإذا كنا نجد صورة النسر واستخدامه الرمز يبدو ظاهرا فى الفصل السابق على الفصل الذى يتكلم عن الجنة ، فليس هناك - والأمر كذلك - أى اقحام لصورة الديك فى صورة النسر .

ولقد رأى البعض الأصوات المبهمة التى وضعها دانتى على لسان تلوتوس[6] والنمرود هى أصوات باللغة العربية ، وهذا يدل على خيال واسع وجهل تام بفكر دانتى وبالأحداث نفسها ، فالنمرود الذى يقول عنه التاريخ أنه بنى برج بابل والمسئول عن تعدد اللغات لم يعد له أية علاقة باللغات المفهومة ، بعد أن أصابته اللعنة . فى الكلام والسمع على السواء . وإذا كان الأمر كذلك فلماذا نحاول إيجاد معنى للأصوات التى يصدرها مع أنه يتضح منذ البداية إن أحدا لا يفهمها .

«فلنتركه هنا ولا نتكلم بدون جدوى
لان أية لغة بالنسبة له مثل لغته تماما
لا أحد يفهمها أو يفهمه» .

أما عن بلوتوس فإن حالته تنطوى على نوع من المشابهة فهو يحاول أن يخيف الوافد الجديد على مدخل حلقة البخلاء والمبذرين . وهناك تشابه آخر بين الكتابين فيما يخص الصور والتعبير عنها، ومن الممكن المقارنة بينهما فيما يخص الحرارة الشديدة وها هو جبريل يشير إلى محمد (صلى الله عليه وسلم) على أبواب الجحيم :

«وكانت تلك الأبواب شديدة الحرارة ، إلى درجة أنه لو كانت الحرارة الخارجة منها فى الشرق والرجل الذى ينظر إليها فى الغرب اندفعت قطع محة من خلال أنفه لشدة الحرارة . أما عن دانتى ، الذى وصل إلى أعلى جبل التطهير ، والذى كان عليه - كى يصل الى الجنة الأرضية - أن يفعل كما يفعل التائبون ، ويعبر حائط من النيران لتطهيره :

«وعندما مررت من خلاله
أردت أن أرتمى فى ماء يغلى
حتى أبرد من حريق»

وليس من الضرورى أن نحلل طريقة الخلق الشعرى لكلتا الحالتين حتى يتبين لنا استحالة أن تكون إحدى الحالتين قد أوحت بالأخرى

ومن الأرجح أن التشابه يتضح لنا لو قمنا بالمقارنة بين دانتى وفرجيل . والمثال على ذلك حالة استحالة معانقة الظل . إذ نجد عند فرجيل :

«ثلاث مرات حاول أن يربط ذراعيه حول عنق أبيه ، ولكنه أخفق ثلاث مرات ، فكان الظل ينساب من بين يديه مثل حلم يطير» .

أما دانتى فيقول :

«ثلاث مرات حاولت أن أضمها الى بيدى
وثلاث مرات كانت يداى ترتدان إلى صدرى
خاويتين»

ومن العجب أن آسين بالاسيوس الذى أثار كل هذه القضية لم يأخذ فى اعتباره فرجيل . ذلك أن أهم مصدرين للكوميديا الإلهية هما مؤلفات فرجيل («الإنيادة») من ناحية والكتابات الدينية من ناحية أخرى . وقد اعترف دانتى صراحة بذلك ، منذ بداية كتابه ، ففرجيل يظهر كثيرا داخل الكوميديا الالهية ليطمئن دانتى إلى أن بياتريس سوف تقوم بمهمة إنقاذ روحه ولا ننسى الكلمات التى قالها الشاعر عندما عرف أنه أمام فرجيل :

«أنك معلمى وأبى
فأنت الذى وهبتنى
الأسلوب الراقى الذى شرفنى»

وقد قال قبل ذلك :

«هل أنت فرجيل ، ذلك النبع
الذى انبثق منه نهر الكلام ؟»

وعندما وصل دانتى وفرجيل إلى «اللامب» استقبلها الشعراء الكلاسيكيون من أمثال هوميروس وهوراسيوس وأوفيد يوسى ولو كان :

«التفتوا جميعا إلى وحيونى بالإشارة
فابتسم معلمى من كل تلك الحفاوة
ثم كرمونى أكثر من ذلك
إذا أدخلونى فى صحبتهم
إذ كنت السادس بين هؤلاء المفكرين» .

ويتحول الجميع وهم يتبادلون الحديث ، وهذا ما يدل على شدة ارتباط دانتى بالشعر الكلاسيكى وليست أسماء الشعراء المذكورة سوى استعارات من دانتى تشير إلى أدب هؤلاء الشعراء . ومن المؤكد أن نقطة البداية للكوميديا الإلهية هى «انيادة» فرجيل ، حيث مجال المقارنة واسعا ، وبتأثير فرجيل ترك دانتى كل كتاباته غير الشعرية ليتفرغ للشعر وحده ، ولذلك كانت كل أفكاره الفلسفية والسياسية وتأملاته فى اللغة ورؤيته العامة للحياة تظهر من خلال الشعر . مثال ذلك هذا الصرح الرائع الذى أقيم تمجيدا لبياتريس فى الفصل الأخير من «الحياة الجديدة» ، وقد أضافه دانتى لكى يربط القصيدة الكبرى (الكوميديا الإلهية) بقصيدة شبابه «بياتريس الجميلة» . وكان من الممكن لصور بياتريس أن تكشف خطأ آسين بالاسيوس

الذى يرى فى استقبال بياتريس لدانتى فى الجنة نسخة من الأساطير الإسلامية ، ذلك لأنه وجد فى ذلك حالة فريدة فى الأدب المسيحى بينما هى حالة مألوفة فى الأدب الاسلامى ، حيث تقوم المرأة المحبوبة باستقبال من يصل إلى الجنة . ولكن لا يمكننا أن نفصل هذا الاستقبال عن دور بياتريس فى الكوميديا الإلهية ، وفى كل مؤلفات دانتى ، حيث يتناسب هذا الدور مع تمجيد المرأة عند دانتى . وإذا كانت بياتريس هى «معرفة معجزة آتية من السماء» ، فذلك لأن المرأة ملهمة للخير ، وتدفع إلى الفضيلة . وهذا هو سبب الغزل العفيف الذى اتسع وامتد حتى شمل الكون كله فى الكوميديا الإلهية ، فالسيدات الثلاث فى السماء هن السبب فى إنقاذ روح دانتى ، اذ أن لوسى هى التى أتت لكى تأخذ بياتريس من حيث كانت ، وكانت ترافقها راشيل .

يضاف إلى ذلك الأحلام الثلاثة التى تراءت لدانتى خلال الليالى الثلاث التى قضاها فى جبل التطهير ، والتى تنطوى على النساء . وفى الحلم الأول كانت لوسى التى حملت دانتى من القاعدة الصخرية إلى قمة التطهير الحقيقية ـ تبدو له فى حلمه على شكل نسر ذهبى . أما فى الحلم الثانى فتظهر امرأة بشعة الشكل ، تغنى بطريقة مذهلة جميلة ، كى يضل البحارة طريقهم . وفى الحلم الثالث يرى دانتى ليا وهى تقطف الأزهار ، وتحدثه عن راشيل التى تقف طوال النهار أمام مرآتها ، حيث تظهر صورة مارتاومارى . والأحلام ـ على هذا النحو ـ سلسلة متصلة لا تنقطع : من مارى إلى لوسى إلى بياتريس التى تهبط لدى فرجيل مسجلة بدء الرحلة وتساعد لوسى دانتى على الصعود ، واكتشاف قمة التطهير ، وتستقبله ماتيلدا عند الجنة الأرضية وتضعه بين أيدى بياتريس التى تقوده إلى السيدة العذراء حيث تكون الرؤية الأخيرة .

وهكذا نرى وضح استقبال بياتريس لدانتى على باب الجنة بالقياس إلى مجموع نظرته الى المرأة . وما أبعد ذلك عن المرويات الشعبية الإسلامية .

ونصل الآن إلى الخاتمة . ماذا تبقى لنا بعد هده الدراسة ؟ أن ما عرفه دانتى عن الفكر الإسلامى قد تلقاه من قراءة كتب علماء الدين الغربيين ، وما عرفه عن الحضارة الإسلامية وشخصياتها الهامة تلقاه عن طريق الاحاديث والكتابات التى كانت شائعة فى هذا الوقت . أما عن الأدب الاسلامى فمن الممكن أن يكون دانتى قد قرأ كتاب «سلم محمد» . أما عن التشابه والتقابل بينه وبين الأدب الاسلامى فمثله مثل رؤى القرون الوسطى غير المقنعة ، تلك التى تظهر أن الأدوات التى يستخدمها الخيال ، أو يخلقها . تخضع بالضرورة ـ إلى الحصيلة العامة ـ للبيئة والتجربة الفكرية الحقيقية تعبر عن نفسها عن طريق مجموعة من الصور ، يرجع تشابهها إلى قيمه التجربة ذاتها ، أكثر من أى شىء آخر .

وإذا كانت هذه الخاتمة الخاصة بالآثار الإسلامية فى دانتى خاتمة سلبية ، بعد الزوابع التى أثارها أسين بالاسيوس وانريكو سيروللى ، فليس فيها ما يدعو إلى الأسف، ذلك لأنه يمكننا أن نعيد ما أشار إليه برونو ناردى وسيروولى فيما يتعلق بأسين بالاسيوس . وهو إن تلك الأساطير والروايات التى تم تجميعها لهذا الغرض أوضحت بجلاء التناسخ بين العالم الإسلامى والعالم المسيحى . فيما يخص بعض التصورات والرؤى ، وبمعنى أوسع التبادل والعلاقات بين الشرق والغرب خلال القرون الوسطى ؛ تلك التى لم يتم تعرفها كاملة حتى الآن .

فليكن عملنا هذا نقطة بداية لابحاث جديدة وأعمال مختلفة . طبقا لمناهج بحث تم تصحيحها بفضل أخطاء الأعمال السابقة ، ذلك لأننا لن ننتهى أبدا من البحث ، والخطأ يساعد دائما على تأسيس الحقيقة . وإذا كان علينا استبعاد التشابه غير الموجود ، فذلك لكى نتمكن بطريقة أوثق من فهم العلاقات والاتصالات الحقيقية بين حضارتين ، كانتا مترابطتين فى مراحل كثيرة من تاريخها ، مع تأثيرات متبادلة ، ولفترات طويلة . وهكذا نكون قد قمنا بعمل إيجابى .

الهوامش :

(١) لقد بدأت منذ عام ١٨٩٢ عندما قام جيفانجى جمشيدى مودى بدراسات فى بومباى دوازن بين رحلة دانتى ورؤية العالم الآخر عند فيراف ـ نامه . وقد جمعها مع مقالات أخرى فى كتاب عام ١٩١٤ . وقد نظر بلوشيه أيضا إلى جهة الشرق عند كتابة دراسته : «المصادر الشرقية للكوميديا الإلهية» فى كتاب : «دراسات حول التاريخ الديني فى ايران (١٩٠١) . وقد قام بدراسة هذا الموضوع من قريب أو بعيد كل من أوزانام فى كتابه «دانتى والفلسفة الكاثوليكية» (١٨٣٩) ، ولابيت فى «الكوميديا الإلهية قبل دانتى» (١٨٥٨) ، ودانكونا فى «ملهمو دانتى» (١٨٧٥) و«أسطورة محمد فى الغرب» (١٩١٢) ، وجراف فى «أساطير وتخيلات القرون الوسطى» (١٨٩٢) . ولكن هذا الموضوع لم تتم دراسة بتوسع إلا مع اسين بالاسيوس فى كتابه «علم الأهداف الإسلامى والكوميديا الإلهية» (١٩١٩) و«تاريخ ونقد لموضوع مزدوج» (١٩٢٤) . ثم تقدمت الدراسات خطوة أخرى مع انريكوسيرولى عندما قام بنشر «كتاب السلم» ومسألة المصادر العربية الأسبانية للكوميديا الإلهية (١٩٤٩) . وفى العام نفسه صدر كتاب مونيوز سنديو «سلم محمد» . ترجمة من العربية واللاتينية والفرنسية قام بها الفونسو السابيو . من المستحيل الآن ذكر عدد المقالات التى كتبت بعد صدور تلك الكتب والمناقشات التى أثارتها .

(٢) بسبب شهرته كساحر ومنجم . قام دانتى بوضع ميشيل ساوت فى الجحيم . وكانت هناك كثير من الروايات الخيالية شائعة فى بولونيا . حول قدرته السحرية الفائقة . وقد ذكر المؤرخان سايمين وفيلانى نبوآته .

(٣) إن المناقشات الكثيرة التى آثارتها الكتابات حول المفهوم الإسلامى للعالم الآخر قد بدأت منذ القرن التاسع الميلادى فى مدينة قرطبة . وفى آخر هذا القرن قام أتستاز بترجمة نص من اليونانية . يدور حول موضوع الجنة عند المسلمين . وقد تم نقل هذه الترجمة بفضل الرهبان الألمان منذ عام ١٠٢٥ إلى عام ١١١٢ . ولقد أصبحت الأفكار الإسلامية عن الجنة والنار شائعة جدا عند الكتاب الغربيين منذ أيام بيترو الفونسو . وهو يهودى أعتنق المسيحية عام ١١٠٦ . وظهر ذلك فى كتاب «الأسطورة الذهبية» لجاك دى فوراجين عام ١٢٥٠ . وفى كتابات الرهبان الإنجليز

بين عام ١٢٥٠ و ١٢٥٩ ، وفى كتاب «العقوبات» الذى ألفه سانشى الثالث ملك قشتالة فى أواخر القرن الثالث عشر. وقد قام بطرس الطليطلى بترجمة «مجموعة طليطلة» ، وهى عبارة عن رسائل وهمية بين عالمين أحدهما مسلم والآخر مسيحى ، ونجد بها نصا طويلا يدور عن العالم الآخر ، ويتكون كله ـ تقريبا ـ من نصوص قرآنية . وقد كان شديد الذيوع فى الغرب فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر . وقد هاجم سان توماس داكان المتع المادية فى الجنة . أما عن المؤرخين فقد أعطى مؤرخ الامبراطور بربروسا ملخصا عن حياة محمد (ﷺ) وشرح العقيدة الإسلامية (كما فهمها) مع التركيز على المتع الحسية فى الجنة . أما الأب جاك دى فيترى الذى كان مطران مدينة عكا بين سنة ١٢١٧ و ١٢٢٧ فيتضمن كتابه «تاريخ الشرق» فقرات عن الجنة والنار عند المسلمين . ونجد الموضوع نفسه مطروحا عند الأب الدومينيكى وليام من مدينة طرابلس عام ١٢٧٣ ، وهناك ترجمة فرنسية لهذا النص يرجع تارخها إلى القرن الرابع عشر. وهناك أيضا موقف الأب الدومينيكى دامون مارتى من قطالونيا ، إذ يؤكد روحانية متع الجنة ، معتمدا على ابن سينا والغزالى والفارابى . وقد اهتمت مدرسة أكسفورد ـ أيضا ـ بهذا الموضوع ـ وقد قام توماس مطران مدينة يورك بدراسة هذا الموضوع عند الغزالى وابن رشد وابن سينا والرؤية الإلهية عند ابن رشد . وقد أكد روجر بيكون روحانية متع الجنة عند ابن سينا ويضعه فى الجانب المضاد لمن يسميهم «الرهبان والعامة» . أما جون بيكوم وريتشارد ميدلتون ، وفى باريس هنرى دى جاند ، فقد أخذوا جانب فلسفة ابن سينا كأنها مخالفة للقرآن [الكريم] . ومن الممكن القول إن الفلاسفة المسلمين كانوا يدرسون خارج إطار الإسلام . أما عن «كتاب الطيب» (١٢٧٢ ـ ١٢٧٣) الذى كتبه رامون لول باللغة القطلانية وكان مشهورا جدا فتمت ترجمته سريعا إلى اللاتينية والفرنسية والأسبانية وهو يصف المتعة الحسية فى الجنة ، ثم يضيف أن كثيرا من المسلمين يعتقد إن متع الجنة متعا فكرية ، وأن النبى [ﷺ] يشرحها ـ فحسب ـ عن طريق الصور الحسية .

وكل هذه النصوص التى تم ذكرها الآن ، والتى لم يكن بعضها قد نشر ، توجد بأكملها فى كتاب انريكوسيروللى ، مصحوبة بنقد وشرح واف . وإليه يرجع الفضل فى معرفة تلك الأسماء التى ذكرناها .وليست تلك الملحوظة الطويلة بدون جدوى . إذ أنها تساعد من جهة على ادراك أن كثيرا من المؤلفين المسيحيين نهلوا من الأساطير الإسلامية ، واعتبروها مقدسة مثل القرآن ، ومن جهة أخرى فإن التركيز على متع الجنة الحسية التى وعد بها كل مسلم تقى ، قد دفعت الأذهان إلى التركيز على الأخلاق والعادات المنحلة التى أطلقوها على المسلمين ، إذ نجد لها صدى كبيرا عند دانتى .

(٤) ترجمة هذه الأبيات قام بها بيراتى .
(٥) رب الأرباب عند الرومان .
(٦) إله الجحيم عند الرومان .

ترجمة : ابتهال يونس

مؤثرات شرقية في الشعر الروسي

"إيحاءات عربية إسلامية في إنتاج ميخائيل ليرمونتوف" [١٨١٤ - ١٨٤١]

مكارم أحمد الغمري

يمثل التأثير المتبادل بين الثقافة العربية والثقافة الروسية ركنا هاما فى علاقة الأدب الروسى بالآداب الشرقية عامة . وإذا كان للأدب الروسى الكلاسيكى فضل التأثير على الكثير من الأدباء العرب المعاصرين ، فهناك أيضا تأثير يذكر للحضارة العربية والإسلامية على الأدب الروسى .

اهتم الباحثون الروس فى مجال الأدب المقارن بدراسة علاقة الأدب الروسى بالآداب الشرقية ، إلا أن اهتمامهم الأكبر فى دراسة هذه العلاقة انصب فى معظم الدراسات على الجانب النظرى للموضوع . ويبرز بين هذه الدراسات كتاب الناقد الشهير ن.كونراد «الشرق والغرب»[١] ، وقد تضمن هذا الكتاب عدة مقالات تناولت العلاقة بين آداب الشرق ، خاصة الأدبين الصينى والياباني ، وبين الآداب الأوروبية . ومن خلال الدراسة المقارنة لهذه الآداب ، تظهر نقاط الالتقاء والتباعد بين التيارات الأدبية فيها ؛ كما تبرز أهم المشاكل الأدبية العامة التى يطرحها تاريخ الأدب العالمى . أما فيما يتعلق بالعلاقات الأدبية العربية الروسية فلا نجد فى هذا الكتاب ، إلا فصلا صغيرا يعرف بكراتشكوفسكى المستشرق الروسى الشهير والمشتغل بالأدب العربى .

كما قدم الناقد جيرمونسكى ـ وهو من أبرز الباحثين فى مجال الأدب المقارن ـ الكثير من الدراسات التى تبحث فى علاقة الأدب الروسى بالآداب العالمية . ومن أهم هذه الدراسات كتابه «الأدب المقارن»[٢] الذى يجمع مقالات متفرقة له فى هذا المجال ، ونخص بالذكر إحدى هذه المقالات التى تحمل عنوان «المضامين الأسطورية العالمية» ، فقد تطرقت هذه المقالة «لألف ليلة وليلة» بصفتها ركنا مهماً فى الأساطير الشعبية العالمية التى كان لها مقدرة الانتشار والانتقال من شعب إلى شعب ، ومن عصر إلى عصر ، حيث اكتسبت شعبية كبرى فى أوروبا فى القرون الوسطى فظهر لها الكثير من الترجمات والاقتباسات . ويبرز جيرمونسكى فى هذا الصدد الأهمية الكبرى للشرق الأكثر تطورا ، وتأثيره الثقافى الكبير على الغرب؛ وذلك فيما قبل القرنين الرابع عشر والخامس عشر.[٣]

وتبرز مكانة المستشرق الروسى الشهير كراتشكوفسكى بصفته من الرواد فى بحث العلاقة المتبادلة بين الأدب الروسى والشرق العربى خاصة ، ونشير هنا فى المقام الأول إلى مقالاته عن «ترجمة القرآن إلى الروسية فى مخطوطة القرن الثامن عشر»[٤] . والعلاقات الأدبية الروسية العربية ، و«جوركى فى الأدب العربى» ، و«تشيكوف فى

الأدب العربى » ، و« أساطير كريلوف فى ترجمات عربية »[٥] ، و« دراسات فى تاريخ الاستشراق »[٦] .

ومن أحدث الدراسات فى علاقة الأدب الروسى بالشرق كتاب « الأدب الروسى الكلاسيكى فى بلدان الشرق »[٧] . والكتاب يضم أبحاثا لعدد من المستشرقين ، ومن بينها بحثان عن « الأدب الروسى فى العراق » ، و« أول ترجمة عربية لدستويفسكى » . وفى مثل هذا الكتاب الذى يجمع بين أبحاث أكثر من مؤلف ، نجد الكثير من الدراسات فى نظرية الأدب المقارن[٨] .

وفضلا عن هذه الدراسات العامة ، فقد صدرت بعض الأبحاث التى تتناول بالتحديد علاقة أديب روسى متعين بالشرق . من ذلك كتاب ا . شيفمان « تولستوى والشرق »[٩] . ويكشف هذا الكتاب الاهتمام الكبير من جانب تولستوى ببلدان الشرق ، ومكانة الشرق فى فكر تولستوى ، والعلاقة المتبادلة بينه و عدد من رجال الفكر والثقافة فى بلدان آسيا وأفريقيا . ويخص مؤلف الكتاب بالبحث من بين بلدان الشرق ، الصين والهند واليابان وإيران وتركيا والبلدان العربية وأفريقيا .

وفيما يتعلق بعلاقة الشاعر الشهير بوشكين بحضارة الشرق فأهم عمل تناول هذا الموضوع هو كتاب لوبيكوفا « بوشكين والشرق »[١٠] . ويوضح هذا الكتاب انعكاسات حضارة وآداب الشرق على شعر بوشكين وإنتاجه ، ويركز على دور القرآن الكريم والأساطير العربية ، ولاسيما « ألف ليلة وليلة » ، على أعمال بوشكين . وبالإضافة إلى ماذكرنا فقد قدم بعض الدارسين العرب رسائل الدكتوراه فى علاقة الأدب الروسى بالعربى[١١] .

ورغم أهمية الأبحاث التى تناولت العلاقة المتبادلة بين الأدب الروسى والشرق العربى ، فإنه يمكن القول إن ماقدم حتى الآن فى هذا المجال يعد قليلا بالنسبة لحجم هذا الموضوع وحيويته ، فمجال الكتابة فيه يعتبر مجالاً خصبا أمام الباحثين . وفى هذا الإطار العام تستهدف هذه المقالة تقديم محاولة لتقييم أبعاد ومكانة التأثير العربى والإسلامى فى إنتاج ميخائيل ليرمونتوف[١٢] . وفى ذلك قمنا بالاستشهاد بأبيات من قصائده التى ترجمناها بمعرفتنا .

ويعتبر ميخائيل ليرمونتوف من أشهر شعراء روسيا فى القرن الماضى ، وهو يحتل مكانة تالية لأكبر شعرائها ألكسندر بوشكين . وبالرغم من أن فترة إنتاج ليرمونتوف لا تتجاوز الثلاثة عشر عاما فإنه أعطى للأدب إنتاجا غنيا ومتنوعا ، حيث قدم القصيدة العاطفية ، والقصة الشعرية الرومانسية ، والقصة النثرية ، والمسرحية ، والرواية .

ويكتسب ليرمونتوف مكانة خاصة فى تاريخ الأدب الروسى ، فهو يبرز فيه كآخر وأهم ممثل للاتجاه الرومانسى الثورى ، وهو بذلك يرتبط بشعراء الحركة الديسمبرية . وفضلا عن ذلك فقد عبّر إنتاجه عن المرحلة التاريخية التى كان يمر بها الأدب الروسى فى الثلاثينيات من القرن الماضى وقت بروز المذهب الواقعى ، إذ لجأ ليرمونتوف الشاعر الرومانسى الكبير الذى ترعرع فى أحضان الرومانسية إلى التصوير الواقعى للحياة[١٣] .

أبدع ليرمونتوف فى واقع اجتماعى تختلف ظروفه أيما اختلاف عن ظروفنا ، وشب على مقاييس أخلاقية وعادات اجتماعية لا تتفق ومقاييسنا فى الشرق ، ومع ذلك فتأثير الشرق والحضارة العربية والإسلامية واضح فى إنتاجه وملموس .

ولايعد اهتمام ليرمونتوف بحضارة الشرق العربى ظاهرة فريدة من نوعها فى أدب القرن الماضى ، بل كان مظهراً من مظاهر الاهتمام العام بالشرق فى روسيا فى ذلك القرن ، ذلك الاهتمام الذى برز كصدى للازدهار العام فى حركة الاستشراق فى أوروبا فى مطلع القرن التاسع عشر . وكما يشير المستشرق الروسى الكبير كراتشكوفسكى ، فإن « ميثاق الجامعات الذى صدر عام ١٨٠٤ قد افتتح عهداً جديداً فى حركة الاستشراق فى روسيا ، حين أدرج لأول مرة اللغات الشرقية فى منهج المدرسة العليا »[١٤] . وفى إثر ذلك بدأت تتأسس تباعا أقسام للغة العربية وآدابها والتى - كما يشير كراتشكوفسكى - كانت تحتل مرتبة الصدارة بين اللغات الشرقية ، فمن المعروف أن قسم اللغة العربية وآدابها قد أنشئ فى جامعة موسكو عام ١٨١١ ، أما فى جامعة بطرسبرج آنذاك (لينينجراد حاليا) فقد أقيمت أقسام تدريس اللغات العربية والفارسية والتركية فى عام ١٨١٧ . وقد واكب الاهتمام بلغات الشرق اهتمام مماثل بآدابه وحضارته ، حيث بدأت تظهر فى الصحافة الروسية آنذاك نماذج من أدب الشرق المنقولة عن التراجم الفرنسية والإنجليزية لها . وكذلك نماذج لأعمال الأدباء الغربيين الذين عكسوا صورة الشرق فى إنتاجهم أمثال جوته وبايرون . وأيضا ترجمات للأدباء والرحالة الأوروبيين . ويبرز فى هذا الصدد دور السلسلة الشهيرة آنذاك « مكتبة للقراء » . حيث كان لهذه السلسلة دور بارز فى ترويج ونشر آداب الشرق . كما يبرز أيضا دور المستشرق الروسى بولديريف (١٧٨٠ - ١٨٤٣) الذى يرجع إليه فضل تأليف كتاب « المختارات العربية » لنماذج القصص والشعر العربى القديم . وهو الكتاب الذى يوليه كراتشكوفسكى أهمية خاصة . إذ يشير إلى تأثيره على تطوير « حركة الاستشراق فى الأدب الروسى فى العشرينيات والثلاثينيات من القرن التاسع عشر »[١٥] .

ومن الأحداث الثقافية المعروفة التى كان لها دورها فى التعريف بالشرق اقتناء متحف آسيا فى بطرسبرج فى عام ١٨١٩ لمجموعة كبيرة من الوثائق والمخطوطات العربية والفارسية والتركية التى باتت محط أنظار صفوة المثقفين الروس آنذاك .

وبالإضافة إلى ما ذكرنا من عوامل ثقافية ساعدت على جذب اهتمام المثقفين الروس إلى الشرق العربى . فقد كانت هناك أيضا أسباب تاريخية لعبت دورها فى هذا المضمار ، ونعنى هنا أحداث الحرب الروسية التركية التى تمخضت عن ضم بعض أجزاء الشرق إلى روسيا .

ويمكن القول بشكل عام ، إن روسيا فى تلك الآونة قد بدأت

فى الدراسة العميقة المتأنية للشرق، تجاوبا مع الاهتمام الأوروبى العام، حتى باتت معرفة ودراسة الشرق بالنسبة للمثقف الروسى ـ الذى كان ينتمى شاعرنا إلى صفوته ـ نوعا من الرفاهية فى الفكر والثقافة. وفى ظل هذا الإطار من الاهتمام بالشرق ترعرع ليرمونتوف وبرز فى صدارة أدباء عصره.

وربما يكون الموضوع الإسلامى العربى قد شغل حجما أقل من إنتاج ليرمونتوف بالنسبة لكتاباته عن الشرق المتاخم لروسيا، «منطقة القوقاز»[١٦] وهى الآن فى عداد الاتحاد السوفيتى. بيد أن القيمة الفكرية والفنية لإنتاج ليرمونتوف المستوحى من الشرق العربى الإسلامى تبدو على نفس الدرجة من الأهمية بالقياس إلى أعماله المرتبطة بالقوقاز. وبالإضافة إلى ذلك فإن بعض قصائده عن القوقاز تلتقى بالقصائد المستوحاة من الشرق العربى، وذلك من خلال الموضوع الإسلامى، ومن خلال مسلمى القوقاز الذين عايشهم ليرمونتوف عن كثب وتعرف على الكثير من تعاليم الإسلام ونهجه. وكما يشير الناقد ماتويلف ارتحل الشاعر عدة مرات إلى القوقاز للعلاج فى مياهها المعدنية وذلك فى السنوات ١٨١٨ ـ ١٨٢٠ ـ ١٨٢٥[١٧]. ومع ذلك فليس مسلمو القوقاز هم المصدر الوحيد الذى استقى منه ليرمونتوف معلوماته عن الإسلام، فهناك نص القرآن بالروسية؛ فقد ظهر أول نص مترجم للقرآن بالروسية فى بطرسبرج فى نهاية القرن الثامن عشر، وبالتحديد فى عام ١٧٨٧، وتلاه بعد ذلك عدة ترجمات للقرآن نقلا عن اللغتين الأوروبيتين (الفرنسية والإنجليزية). كتب كراتشكوفسكى يقول عن أكثر ترجمة للقرآن، كان لها مكانتها وتأثيرها ـ وهى ترجمة الأديب والمترجم الروسى فيريفكين نقلا عن ترجمة الفرنسى ديورى ـ «إن آخر ترجمة للقرآن صدرت فى سنة ١٧٩٠، وهى تعتبر عملا أدبيا ذا مكانة عالية. وهذا مفهوم، فقد أنجزها الكاتب المسرحى والمترجم م. فيريفكين عضو الأكاديمية العلمية الروسية. وقد قام بها فى أواخر عمره مع بعض المعرفة والاهتمام بالشرق. ومن المستحيل اعتبار هذه الترجمة نقلا دقيقا لنص القرآن مثلها مثل ترجمة ديورى، بيد أن فيريفكين يعطى ترجمة دقيقة وبدون تحريف، وعلى درجة أدبية عالية أيضا. وتعد ترجمة فيريفكين حدثا ذا أهمية كبرى فى تاريخ الأدب الروسى، فقد كانت مصدرا أساسيا لبوشكين فى محاكاة القرآن»[١٨].

لقد أشار الكثيرون من النقاد والباحثين إلى الاهتمام الشديد الذى حظيت به ترجمة القرآن إلى الروسية فى النصف الأول من القرن الماضى. فقد أرجع بعضهم للصور الأدبية المستوحاة من القرآن الفضل فى «التعبير عن الأفكار البطولية، والشجاعة الصلبة، والنضال المنكر للذات فى الفترة التى سبقت حركة الديسمبريين»[١٩]. كما ربط البعض بين القرآن وبين شعر الحرية فى ذلك الوقت؛ فالناقد جوكوفسكى يقول: «لقد أصبح الأسلوب الشرقى أسلوبا للحرية، لقد كان هو أسلوب القرآن والإنجيل وهو فى الوقت نفسه أسلوب الشعر الإيرانى والأساطير القوقازية»[٢٠].

ويبدو أن تعرف ليرمونتوف على العقيدة الإسلامية كان له عميق الأثر فى نفسه؛ ففى قصيدة «فاليريك» (١٨٤٠) يشير ليرمونتوف إلى القرابة الروحية التى صارت تربطه بالإسلام فى وقت كانت تشعر نفسه بالوحدة والغربة:

فربما، سماء الشرق
قد قربتنى بلا إرادة منى
من تعاليم نبيهم
الحياة تجول دائما
الكد والهموم ليلا ونهارا
كل شىء يعوق التأمل
ويؤدى إلى البدائية
النفس مريضة: فالقلب ينام
ولا يوجد براح للخيال[٢١]

وقد يكمن وراء هذه القرابة الروحية شوق ليرمونتوف وعزمه على السفر إلى مكة المكرمة موطن الرسول ومنبع الإسلام، وهى الرغبة التى عبر عنها فى خطابه لصديقه كرايفسكى[٢٢].

وقد لقيت الموتيفات الإسلامية انعكاساتها فى العديد من أشعار ليرمونتوف؛ ففى قصيدته «الشركسى» (١٨٢٨) نجد البطل الأمير الشركسى يعلن لشعبه عن عزمه على إنقاذ أخيه الذى تراءى له شبحه يطلب المساعدة، مؤكدا هذا العزم بالقسم بالرسول عليه الصلاة والسلام:

إننى لمستعد للموت
والآن، أقسم بمحمد
أقسم، أقسم بالعالم كله!
قد حلت الساعة التى لامفر منها[٢٣].

كما يبدى ليرمونتوف تبجيله للقرآن فى قصيدته «هبات التركى» (١٨٣٩)؛ فالهدية القيمة التى يقدمها التركى إلى الشيخ عليها:

آية مقدسة من القرآن
مخطوطة بالذهب[٢٤]

ويظهر بوضوح تأثر ليرمونتوف بالقرآن فى قصيدته «ثلاث نخلات» (١٨٣٩)، التى يربط كثير من النقاد بينها وبين القصيدة التاسعة من أشعار بوشكين «محاكاة القرآن» (١٨٢٤)[٢٥]. ويشير هؤلاء النقاد إلى التشابه فى قالب القصيدتين ووزنهما من جهة، وإلى تأثر ليرمونتوف بمضمون بوشكين من جهة أخرى[٢٦].

وفكرة قصيدة بوشكين التاسعة، على ما يبدو، مستوحاة من سورة الكهف، إلا أن بوشكين يجرى بعض التعديلات فى قصة

أهل الكهف . وقد يرجع السبب فى ذلك إلى عوامل خاصة بالشاعر ، أو للتغيرات التى ربما تكون قد انطوت عليها الترجمة الروسية للقرآن ؛ تلك الترجمة التى ابتعدت عن الأصل مرتين (فالنص الروسى مترجم عن الترجمة الفرنسية كما أشرنا آنفا) . ففى القصيدة التاسعة من «محاكاة القرآن» يستبدل بوشكين عابر سبيل بأهل الكهف ، كما يحول قصة هروب أهل الكهف من الاضطهاد طالبين من الله أن يهيئ لهم من أمرهم رشدا إلى قصة عابر سبيل ، تذمرَ وشكّ فى رحمة الله ، بعد أن تاه فى الصحراء ، فأنامه الله فى الكهف سنين طويلة ، ثم أيقظه بعد ذلك ، وأنبأه بالسنين التى مكثها وهو نائم ، فيغمر الإيمان بالله والسعادة نفس عابر السبيل ، ويبعث به الشباب بدلا من الشك والتذمر.

وقد تجسدت فكرة الإيمان بالبعث بعد الموت فى قصيدة بوشكين مثلما كانت فى قصة أهل الكهف[٢٧] . وقد لفتت هذه الفكرة أنظار النقاد إليها[٢٨] . أما عند ليرمونتوف فتحول فكرة البعث إلى فكرة الفناء كما تعكسها قصيدة «ثلاث نخلات» ، فالنخلات عند ليرمونتوف تشك فى الحكمة الإلهية من وجودها ، وهنا تظهر قافلة تطيح بالنخلات وتأخذ حطامها للتدفئة ، وتنتهى القصيدة عند ليرمونتوف - على عكس قصيدة بوشكين التى ذكرناها - بصورة الفناء والزوال والجفاف ، حيث تتطاير بقايا النخلات وتتناثر مع الرمال ، وهذا ماتعكسه القصيدة كما يلى :

«ثلاث نخلات[٢٩]»

فى السهول الكثيبة لأرض الجزيرة العربية
نمت عاليا ثلاث نخلات شامخات
الينبوع بينها من تربة قحلة
يخر مخترقا طريقه بموجة باردة
مصانا فى ظل الأوراق الخضراء
من الأشعة القائظة والرمال المتطايرة
ومرت السنوات العديدة غير المسموعة
لكن الجوّال المتعب من الأرض الغريبة
بصدره المتوهج تجاه الندى الرطب
لم ينحن بعدُ أسفل الأغصان الخضراء
وأخذت تجف من الأشعة القائظة
الأوراقُ الفاخرة والجدول الرنّان
وأخذت النخلات الثلاث تتذمر إلى الله :
لم ولدنا ، ألكى نذبل هنا ؟
بلا فائدة نمونا وازدهرنا فى صحراء
يهزنا الإعصار والقيظ
ألا نسعد بنظرة لطيفة من أحد ؟
إن حديثك المقدس عن السماء خطأ ؟

ولبثن ساكنات حتى دار - كعمود
فى البعد العميق - الرمل الذهبى
ودوت جلجلة لأصوات غير منتظمة
وبدا الرُّحل المغطون كالأبسطة
وسار وهو يتمايل كالمكوك فى البحر
الجمل إثر الجمل نائراً الرمال
وتعلقت بين الأسنمة الصلبة وهى تهتز
الذيول المزركشة للخيام المتنقلة
وأيديهم السمراء كانت ترتفع أحيانا
والأعين السوداء كانت تتألق من هناك
والقامة العجفاء كانت تنعطف تجاه النهر
وهيّج العربى حصانه الأسود
فيشب الحصان أحيانا ويرتفع
ويركض كنمر أذهله سهم
والثنايا الجميلة للملابس البيضاء
تناثرت بلا نظام على كتف الفارس
وبصرخة وصفير يتنشر على الرمال
كان يقذف ويلتقط الرمح وهو يقفز متحركاً
وهاهى القافلة تقترب بضجيج من النخلات :
وفى ظلالها تمددت القامات المرحة
ورنّت الأباريق وهى تملأ بالماء
وأومأت فى كبرياء برأسها المورقة
تحيى النخلات الضيوف غير المتوقعين
ويرويهم النهر البارد فى سخاء
ولكن ما إن سقط الغسق على الأرض
حتى دق الفأس فى الجذور المطاطة
وسقطت بلا حياة ربيبات مئات السنين
ومزق رداءها الأطفال الصغار
وقطعت بعد ذلك أجسادها
واحترقت فى بطء فى النار حتى الصباح
وحين انطلق الضباب غربا
قامت القافلة إلى طريقها المعتاد
وبأثر حزين على الأرض العقيمة
لم يكن يرى سوى رماد أشيب وبارد
وأنهت الشمس حرق البقايا الجافة
ثم فرقها الريح بالسهل

والآن كل شىء فى كل مكان موحش مقفر
فلا تهمس الأوراق بجرسها المجلجل
عبثا ينشد النبى الظلّة

فسيحمل فقط إليه الرمل المتوهج
وأيضا الحدأة القنبرانية ، والسهل المقفر
الغنيمة تمزق وتتناثر من فوقه .

وإذا رجعنا إلى سورة الكهف ، أفلانجد تشابها ما فى الفكرة بين قصة النخلات الثلاث عند ليرمونتوف وقصة صاحب الجنة ، والذى كما ورد فى السورة الكريمة :

« ودخل جنته وهو ظالم لنفسه ، قال ما أظن أن تبيد هذه أبدا ، وما أظن الساعة قائمة ، ولئن رددت إلى ربى لأجدن خيرا منها منقلبا . قال له صاحبه وهو يحاوره أكفرت بالذى خلقك من تراب ثم نطفة ثم سواك رجلا . لكنا هو الله ربى ولا أشرك بربى أحداً ، ولولا إذ دخلت جنتك قلت ماشاء الله لا قوة إلا بالله إن تَرَنِ أنا أقل منك مالاً وولداً ، فعسى ربى أن يؤتِيَنِ خيرا من جنتك ويرسل عليها حسبانا من السماء فتصبح صعيدا زَلَقًا ، أو يصبح ماؤها غورا فلن تستطيع له طلبا ، وأحيط بثمره فأصبح يقلب كفيه على ما أنفق فيها وهى خاوية على عروشها ويقول ياليتنى لم أشرك بربى أحداً »[٣٠]

ونظرا لهذا التشابه ، فنحن نرجّح تأثر ليرمونتوف بفكرة الآيات [٣٤ـ ٤٢] من سورة الكهف فى القرآن الكريم ، وليس بقصيدة بوشكين التاسعة من «محاكاة القرآن» التى ترتبط فكرتها بالآيات (٨ ـ ٢٥) ، وذلك كما أشار كثير من النقاد الروس[٣١] . والسؤال الآن : ما مرجع هذا التجاوب بين ليرمونتوف والآية الكريمة التى تشير إلى الزوال على عكس سلفه بوشكين ؟ من السهل استنباط الأسباب وراء أمزجة الزوال والفناء عند ليرمونتوف ، إذا رجعنا إلى الاتجاه العام للشباب المثقف فى روسيا ، إبان الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضى ، فقد ارتبط وقت ظهور قصيدة «ثلاث نخلات» بالفترة التى تلت هزيمة الحركة التحررية الديسمبرية الشهيرة ، وفى وقت اشتد فيه الجدل العارم حول مستقبل التغيير الاجتماعى ، وسيطر إبان ذلك شعور غالب باليأس وانعدام الوفاق بين ممثلى القوى الاجتماعية الوطنية الذين كان ينتمى إليهم ليرمونتوف نفسه . وإلى جانب ما أشرنا إليه من تأثر ليرمونتوف فى فكرة «ثلاث نخلات» بسورة الكهف فى القرآن ، نجد أن هذه القصيدة تكشف أيضا عن معرفة ليرمونتوف الدقيقة بالخصائص الطبيعية للصحراء العربية ، وملامح الفارس العربى التى تتسم بالقوة والشمم ، والذى يسميه الشاعر باسمه العربى فى القصيدة (فارس)[٣٢] ، ومنظر قوافل البدو التى تلهث وراء الماء فى الصحراء القائظة والفرس العربى . وقد لفتت القصيدة أنظار النقاد المعاصرين لليرمونتوف بطابعها العربى الشرقى . فالناقد الكبير بلينسكى يشير إلى أن : «الثلاث نخلات تعبق بالطبيعة القائظة للشرق وتنقلنا إلى الصحراء الرملية للجزيرة العربية وإلى الواحات المزدهرة لها»[٣٣] .

ومن وحى السيرة النبوية يستلهم ليرمونتوف مضمون قصيدته «الرسول» (١٨٤١) التى سبق أن تناولها بوشكين فى قصائده «محاكاة القرآن» ، ويبدو أن سيرة الرسول كانت قد لفتت إليها أنظار الكثير من الأدباء ، ولاسيما بعد أن عرّف المستشرق بولديريف القارئ الروسى بها ، فكما تشير الناقدة لوبيكوفا : «فى سنة ١٨١٥ وعلى صفحات مخبر أوروبا نشرت مقالة بولديريف «المحمدية ـ رحلة إلى السماء» . وعرّف فيها المؤلف القراء بسيرة الرسول محمد ، كما سجلها أتباعه»[٣٤] . كتب ليرمونتوف قصيدة «الرسول» فى فترة أحس بنفسه شخصا مضطهدا تتعقبه السلطة ، وتطارده ، عقابا له على أشعاره الوطنية الغاضبة التى كانت تنادى بالحرية . ويبدو أن ليرمونتوف وجد تشابها بين ماكان يحدث معه وبين سيرة الرسول ولاسيما مرحلة الهجرة من مكة إلى المدينة بعد أن قوبلت الدعوة بالنكران والجحود من جانب الكفار الذين كانوا يتصدون للرسول ويتربصون للكيد له والتنكيل به ، فنحن نقرأ فى قصيدته :

«الرسول»[٣٥]

منذ أن منحنى الإله الأزلى
رؤيا الرسول
أقرأ فى أعين الناس
صفحات الحنق والرذيلة
أخذت أنادى بالحب
وحق التعاليم الطاهرة
فكان أن ألقى الأقربون منى
بالأحجار علىّ فى غيظ
دثرت رأسى
وهربت من المدن أنا الفقير
وها أنا ذا أعيش فى الصحراء
كالطيور يُطْعِمُها الله بلا مقابل
وأنا حافظ الوصية الخالدة
وتذعن لى خليقة الكون
وتسمعنى النجوم
وهى تلعب بأشعتها
وحين اخترقت طريق فى عجلة
خلال المدينة الصاخبة
كان الكبار يقولون للصغار
بضحكة عزيزة النفس
إنه متكبر ولم يتواءم معنا
الأحمق كان يريد أن يقنعنا
بأن الله يشرّع على لسانه
انظروا إليه ياأطفال
كيف هو متجهم ونحيل وشاحب
انظروا كيف هو بائس وفقير
وكيف يحتقره الجميع

فإلى جانب تركيز ليرمونتوف على وصف إيذاء المشركين لرسول الله ، نلاحظ الوصف «أعيش فى الصحراء كالطيور يطعمها الله بلا مقابل» ، ألا يذكرنا هذا بالحديث الشريف . «لو توكلتم على الله حق توكله لرزقكم كما يرزق الطير» . (رواه الترمذى) .

ومن وحى القرآن يستلهم ليرمونتوف صورة إبليس لمضمون قصته الشعرية «إبليس» (١٨٣٨) . إن صورة إبليس من الصور المحببة عند ليرمونتوف ، فقد ظهرت فى كثير من قصائده على امتداد طريقه الفنى : «إبليس» (١٨٢٩) ، «إبليس» (١٨٣١) «عزرائيل» (١٨٣١) ، «ملاك الموت» (١٨٣١) . ويقتبس ليرمونتوف من القرآن قصة إبليس الذى كان ملاكا ، لكنه لم يمتثل لأمر ربه ولم يسجد ، وذلك حسب الآية الكريمة «وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين»(٣٦) ، ويوظف ليرمونتوف هذه الموتيفا الدينية فى خدمة الواقع المعاصر له ، حيث تكتسب قصة إبليس طريد الجنة أبعاداً فلسفية واجتماعية ترمز إلى الصراع بين الخير والشر فى الواقع المعاصر .

إن الموتيفا الدينية تنتهى عند ليرمونتوف بخروج إبليس من الجنة. وبدل أن يصبح إبليس «روحا شريرة» هائمة ، حسب القرآن الكريم ، نجد إبليس ليرمونتوف يهبط إلى الأرض ، حيث تتملكه رغبة عارمة نحو وعى عالم الإنسان وتأمله . وفى واقع الإنسان يقع إبليس فريسة مشاعر شتى من اليأس والوحدة والحزن . وتتبدل هذه المشاعر حين يقع إبليس فى حب الأميرة الجميلة تمارا السجينة بأحد الأديرة فى حراسة ملاك ، حينئذ يصبح إبليس فى حبه لتمارا شبيها إلى درجة كبيرة بالإنسان ، إذ يعتريه قلق المحبين ولوعتهم ، وتبعث به المشاعر الطيبة والخير ، لدرجة أنه يكون «مستعدا للتصالح مع السماء :

أريد التصالح مع السماء
أريد أن أحب ، أريد أن أصلى
أريد أن أؤمن بالخير(٣٧)

ولكن هل تكون السعادة من نصيب إبليس العاصى الأنانى ؟ إن إبليس يدخل فى صراع من أجل حب تمارا مع الملاك الحارس ، وينتهى هذا الصراع بفشل إبليس وموت تمارا التى يحمل الملاك الحارس روحها إلى السماء ، وتنتهى القصة الشعرية بالهزيمة الكاملة لإبليس .

لقد اكتسبت صورة إبليس - «الروح العاصية» - عند ليرمونتوف حيوية وتجاوبا مع الواقع المعاصر فى تلك الفترة التى «لم يحصل أحد فيها على ماكان يريد» حسب تعبير ليرمونتوف نفسه . وأجمع كثير من النقاد على أن ليرمونتوف فى هذه القصة الشعرية قد عبّر عن «أكثر الأفكار الجوهرية التاريخية .... ، أفكار الشك ، والرفض ، والحركة والتجديد المستمر أبداً فى حياة المجتمع الروسى فى تلك الحقبة»(٣٨) .

ولايتوقف ليرمونتوف عند اقتباس قصة إبليس من القرآن ، بل يتطرق أيضا إلى وصف لمناظر الطبيعة ، يستوحيه من وصف الجنة فى القرآن ، ففى قصيدته نجد الوصف التالى :

وامتد على البعد بساط
الطرف السعيد البهى للأرض !
الشجر الهرمى البهيج الأعمدة
والأنهار الجارية الرنّانة
بقاعها حجر متعدد الألوان
وأحواض الزهور ، حيث - كالبلابل -
تغنى الجميلات الوديعات(٣٩)

ألا نجد ذلك مستلهما من وصف الجنة كما ورد فى الآيات الكريمة :

«ولمن خاف مقام ربه جنتان ، فبأى آلاء ربكما تكذبان ، ذواتا أفنان ، فبأى آلاء ربكما تكذبان ، فيهما عينان تجريان ، فبأى آلاء ربكما تكذبان ، فيهما من كل فاكهة زوجان ، فبأى آلاء ربكما تكذبان ، متكئين على فرش بطائنها من استبرق وجنى الجنتين دان ، فبأى آلاء ربكما تكذبان ، فيهن قاصرات الطرف لم يطمثهن إنس قبلهم ولاجان ، فبأى آلاء ربكما تكذبان ، كأنهن الياقوت والمرجان»(٤٠) .

وإضافة لهذه الإيحاءات ثمة إيحاءة أخرى قد نجدها فى قسم إبليس الذى يورده ليرمونتوف كالتالى :

أقسم بنجمة منتصف الليل
وبشعاع الغروب والشروق

....

أقسم بأول يوم للخليقة
وأقسم بيوم القيامة

....

أقسم بالسماء والنار(٤١)

ألا يذكرنا ذلك بالقسم الكريم الوارد فى صورة الشمس :

«والشمس وضحاها ، والقمر إذا تلاها ، والنهار إذا جلاّها ، والليل إذا يغشاها ، والسماء ومابناها ، والأرض وماطحاها ، ونفس وماسوّاها ، فألهمها فجورها وتقواها»(٤٢) .

وللقصة الشعرية «إبليس» ثمانى إصدارات ، فقد عمل ليرمونتوف فى كتابتها وقتا طويلاً امتد على طول طريقه الفنى ، وكان يعدّل فى كل شكل جديد لها . وقد استوحينا تحليلنا للقصة الشعرية «إبليس» من طبعة المؤلفات الكاملة الحديثة التى صدرت عام ١٩٧٦ .

أما فى الفترة الأخيرة من حياة ليرمونتوف فيصبح للقرآن تأثير واضح على فكره، إذ يصير الإيمان بالقدر من أهم سمات فكر الشاعر فى تلك المرحلة .. «قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا»، «إنا كل شئ خلقناه بقدر»، «وما ننزله إلا بقدر معلوم». ويبدو أن ليرمونتوف كان على دراية بمضمون آيات القرآن عن قدرية الوجود الإنسانى؛ فمن الإيمان بالقدر والمكتوب يتحدث ليرمونتوف فى قصة «الجبرى»، وهى إحدى خمس قصص تتكون منها روايته «بطل العصر» (١٨٤٠). يقول الراوى فى هذه القصة (الذى أجمع معظم النقاد على التطابق بين شخصيته وشخصية ليرمونتوف):

«ذات مرة، بعد أن مللنا اللعب، وألقينا بالورق أسفل المائدة، أطلنا الجلوس عند الرائد س، وكان الحديث طويلا على غير العادة، وكان مسليا، كنا نتناقش فى العقيدة الإسلامية، التى تقول بأن قدر الإنسان مكتوب فى السماء، فقد لاقى هذا الاعتقاد بيننا نحن المسيحيين الكثير من المعجبين، وكان كل منا يحكى عن حالات مختلفة غير عادية تؤكد أو تنفى هذا الاعتقاد»[٤٣].

ويورد ليرمونتوف فى نفس قصة «الجبرى» إحدى الحكايات التى تؤكد وجود القدرية وتدعم الإيمان بالمكتوب، وهذا الإيمان يبث الثقة فى نفس المؤمن ـ كما يعلق ليرمونتوف: «ولكن أى قوة إرادة منحتهم الثقة فى أن السماء كلها بكل مخلوقاتها اللانهائية تنظر إليهم وتؤازرهم ....»[٤٤] وفى غضون ذلك يشير ليرمونتوف إلى الحالة النفسية العامة التى آلت إليها نفوس الشباب من جيله فى تلك الفترة:

«أما نحن أحفادهم المساكين الذين تسكّع فى الأرض بلا معتقدات وبلا كرامة، بدون استمتاع أو خوف خلافا لذلك الخوف اللاإرادى الذى يعصر القلب عند التفكير فى النهاية التى لا مفر منها، فنحن غير قادرين أكثر على تضحيات عظيمة لا من أجل خير الإنسانية ولا حتى من أجل سعادتنا الذاتية، لأننا نعرف عدم إمكانها ونتنقل بلا مبالاة من شك إلى شك»[٤٥].

وفى روح من "التدرية كتب ليرمونتوف أيضا قصته «العاشق الغريب»[٤٦]. فى هذه القصة يحكى ليرمونتوف عن عاشق فقير أحب ابنة أحد الأثرياء وأحبته هى أيضا، إلا أن فقر العاشق يمنعه من التقدم لطلب يد حبيبته، ويقرر العاشق الفقير الذى حباه الله صوتا جميلا أن يجوب البلاد سبع سنوات كى يجمع ثروة تمكنه من التقدم لطلب يد حبيبته، وتعده الحبيبة بالانتظار سبع سنوات بالتمام، فإذا لم يعد خلال المدة المتفق عليها تصبح بعدها حرة. ويودّع العاشق أسرته وحبيبته، ويبدأ مشواره الطويل مع الغربة، ينتقل من بلد إلى آخر يشدو بألحانه وصوته الجميل، فيجود عليه السامعون بالمال، حتى يصل أخيرا إلى مدينة حلب السورية، وهناك يسمع أغانيه أحد الباشوات الذى يعجب بها أيما إعجاب، فيقربه من مجلسه، ويغدق عليه الذهب والفضة، وحين تقترب نهاية السنوات السبع، يقرر العاشق الغريب العودة إلى بلدته كى يتزوج من حبيبته، غير أنه يتأخر فى الطريق يوما واحدا، وحين يصل إلى بلدته يعرف من أمه ـ التى أصابها العمى حزنا على فراقه ـ أن حبيبته تزف إلى أحد الأغنياء، فيسرع إلى حفل الزفاف حيث ينقض عليه شقيق العريس الذى تعرف عليه، لكن العريس يتصدى لشقيقه، ويمنعه من النيل من العاشق، ويترك مكانه للعاشق الغريب، «فهكذا قدر الله». وإلى جانب فكرة «القدرية» التى يرتكز عليها مضمون القصة، تذكرنا نفس قصة المحب الفقير ببعض قصص الحب العربية. وبرغم أن الأحداث الرئيسية للقصة تجرى فى إحدى المدن التابعة لتركيا، وبرغم أن القصة تحمل العنوان الفرعى (أسطورة تركية)، إلا أننا نجد فى القصة كثيرا من الكلمات العربية بنطقها العربى، فالقصة عنوانها «عاشق غريب» بنفس نطقها العربى، وكلمة عاشق تعطى فى القصة مدلول المحب، وأيضا كلمة غريب تعطى معنى الغريب، فالعاشق للمغنى يتجول ويطوف البلاد غريبا. ومن الكلمات العربية التى يستخدمها ليرمونتوف فى القصة بنطقها كما فى العربية كلمة «حلب»، ففى مدينة حلب السورية يجد العاشق بغيته فى الثراء، وهناك يشرب الخمر «المصرية». وكلمة مصرية مكتوبة أيضا كما تنطق بالعربية. وكذلك تقابل كلمة سلام عليكم والتكبير: الله أكبر، وأيضا كلمة الغزالة، وكلمة المولى، ويعطى ليرمونتوف فى قوسين بعد كلمة المولى الترجمة الروسية لمعناها.

وبالإضافة إلى ما ذكرنا، فكثير من تفاصيل قصة «العاشق الغريب» مستوحاة من الإسلام وقصص القرآن. ألا تذكرنا قصة أم العاشق ـ التى فقدت بصرها حزناً على فقدان ابنها، ثم ارتد إليها بصرها حين عثرت على ابنها ـ بقصة سيدنا يوسف عليه السلام حين ارتد البصر إلى أبيه بعد أن عرف مكانه بعد فقدانه زمنا طويلا. ويتذكر العاشق النبى الخضر صاحب الحكمة الذى يؤتى بمعجزات ـ والذى يكتب اسمه فى القصة بنطقه العربى ـ وذلك حين تحدث معه معجزتان: المعجزة الأولى حين ينقله فارس مجهول فى يوم واحد إلى وطنه، ويوفر عليه سفرا قد يطول شهورا، والمعجزة الثانية تحدث حين قام بدهان عين أمه بتركيبة معينة، بناء على نصيحة الفارس المجهول، فيرتد فى الحال البصر إلى أمه العمياء، كما يتذكر العاشق أيضا الصلوات الخمس.

ولا يتوقف اهتمام ليرمونتوف بالشرق العربى عند حد الاهتمام بروحانياته، بل يمتد هذا الاهتمام إلى حضارته وواقعه المعاصر للشاعر. وقد عبر ليرمونتوف فى قصيدته «ساشكا» (١٨٣٥ ـ ١٨٦٣) عن ذلك الانجذاب الذى يستشعره تجاه حضارة الشرق حيث نجده يقول:

إنى لا أبحث عن عقيدة ـ فلست نبيا
رغم أننى أسعى بروحى إلى الشرق
حيث تندر الخنازير والخمر
وحيث، كما يكتبون، كان يعيش أجدادنا[٤٧]

ألا نلاحظ هنا توافقاً بين روح ليرمونتوف الساعية إلى الشرق وتحريم الإسلام لأكل لحم الخنزير وشرب الخمر؟

وفى سعيه تجاه حضارة الشرق لم يكتف ليرمونتوف بموهبته الشعرية المتألقة ، بل اتجه إلى الدراسة العميقة المتأنية لتراث الشرق الحضارى ، فقد كان ليرمونتوف الشاعر الأرستقراطى ينتمى إلى قمة عصره حيث تعمق منذ صباه ـ مثل معظم أبناء طبقته ـ فى دراسة الآداب ، والفلسفة ، والتاريخ ، والأديان ، واللغات الأجنبية التى كان يجيد كثيراً منها ، وفى دراسته لهذه العلوم كان الشرق بالذات محط أنظاره ، فقد كان ليرمونتوف يتعجب من جيله الذى كان يركض وراء الغرب فى الوقت الذى تعلّم فيه الكثير من الشرق . ففى الشرق،كما فى اعتقاد ليرمونتوف يوجد «كنز للفتوحات الثمينة »[٤٨] .

ويشير الناقد الروسى جروسمان إلى مصادر عديدة تعرّف من خلالها ليرمونتوف على الأدب العربى ، فقد استمع فى الجامعة إلى محاضرات المستشرق بولديريف الذى كان يعطى فى منهجه «استعراضا عاما للأدبين العربى والفارسى ، وفى الدراسات العملية كان يقرأ شعراء الشرق القدامى[٤٩] . وبالإضافة إلى ماسلف ـ فكما يشير جروسمان ـ كان المستشرق بولديريف يعرف ببناء القصيدة فى الأدب العربى ، ويعطى نماذج من الأدب العربى فى كتابه المقرر الذى ألفه ، والذى كان يتضمن شعراً لامرىء القيس وبعض القصص العربية وقصصا من كليلة ودمنة . وهناك مصادر أخرى عديدة تمس الأدب العربى والحضارة العربية،اطلع عليها ليرمونتوف فى دراسته الجامعية[٥٠] .

وفى الجامعة استمع ليرمونتوف أيضا إلى محاضرات «نادجين» فى الفنون الجميلة وفى آثار الشرق ؛ فقد كان نادجين «يلخص التاريخ العام لمصر واليونان وروما ، وكان يتحدث عن آثار الفن المعمارى والرسم والنحت ، كما تطرق أيضا لتاريخ الفلسفة »[٥١] . وفى فترة الدراسة فى المعهد العسكرى درس ليرمونتوف ضمن المنهج الدراسى تاريخ وجغرافية الشرق عامة ، فقد كانت هذه العلوم من المواد الأساسية فى المنهج العسكرى بالإضافة إلى تعرف تاريخ الحملات العسكرية التى كانت فى ذلك الوقت تحظى بأهمية خاصة مع ازدياد تطلعات الغرب إلى الشرق .

انعكست معارف ليرمونتوف الواسعة والمتنوعة عن الشرق العربى فى بعض أشعاره ، ففى قصيدة «غصن فلسطين » (١٨٣٧) تبرز صورة زاهية براقة لفلسطين ، تلتقى مع وصف صادق لجغرافيتها ومواردها الطبيعية وسماتها المميزة ، فبعض أجزاء فلسطين تمتد بها السهول والوديان الخصبة ، وتزدهر بها الثمار ، أما الجزء الآخر فيتميز بنباتات المناخ المعتدل ، يضاف إلى ذلك أن فلسطين تبرز فى القصيدة كموطن للديانات وأرض للمقدسات :

«غصن فلسطين[٥٢] »

قل لى ، ياغصن فلسطين :
أين نموْت وأين ازدهرت ؟
ولأى ربوة ، ولأى وادٍ
كنت الزينة لهم ؟
أليس عند مياه الأردن النقية
كان يداعبك شعاع الشرق ؟
ألم يؤرجحك فى غضب
ريح المساء فى جبال لبنان ؟
هل كنت تقرأ صلاة صامتة
أم كنت تغنى الأغنيات القديمة
حين كانت تظلل أوراقك
أبناء سليمان البؤساء ؟
أما زالت النخلة ذاتها حية حتى وقتنا ؟
أما زالت تغرى من بعد فى قيظ الصيف
عابر سبيل فى الصحراء
برأسها ذات الأوراق الواسعة
أم أنها ذبلت مثلك أيضا
فى الفراق الحزين
وغبار الوادى يرقد فى نهم
على الأوراق الشاحبة ؟
احك : يَدُ مَنْ التقية
التى حملت بك إلى تلك الناحية
وكانت تحزن عليك عادة ؟
أمازلت تحفظ آثار الدموع الحارة
أم أن أفضل محارب فى المعركة الآلهية
كان بمحبته الصافية
جديرا دائما مثلك بالسماء
أمام الناس والله ؟
محافظا على الشاغل الخفى
أمام الأيقونة الذهبية
تقف أنت ياغصن القدس
حارسا وفيًا للمقدسات
الغسق الصافى ، ضوء القنديل
حافظ الأيقونة والصليب رمز التقديس
كل شىء يمتلىء بالسلام والسلوى
من حولك ومن فوقك

وتظهر معرفة ليرمونتوف بالخصائص الطبيعية لمصر فى قصيدته «المركب الهوائى » (١٨٤٠) حيث تقابل الوصف :

أسفل الرمال القائظة للأهرامات[٥٣].

وقد كتبت هذه القصيدة من وحى الأقوال التى ترددت فى تلك الفترة عن نقل رفات نابليون من جزيرة سانت هيلانا إلى باريس .

وتعد قصيدة «الجدل » (١٨٤١) من أبرز قصائد ليرمونتوف التى تكشف عن معرفة الشاعر بحضارة الشرق وجغرافيته ، كما تعكس

الاهتمام الشديد والمتابعة من جانب ليرمونتوف للأحداث المعاصرة والصراع الدائر فى زمنه حول الشرق . وبحس الرجل العسكرى ، الذى شارك بنفسه فى بعض الحروب الروسية فى القوقاز ، كان ليرمونتوف يفهم ويدرك جيدا أبعاد السياسة الاستعمارية فى الشرق فى تلك الفترة ، كما كان على علم أيضا بأبعاد الجدل بين الدوائر السياسية والثقافية حول مصير الشرق فى ضوء الحملات العسكرية فى مطلع القرن الماضى . وتأتى قصيدة الجدل كرد فعل من جانب ليرمونتوف على أحداث ١٨٣٩ ـ ١٨٤١ حين برزت المشكلة الشرقية لتهدد بنشوب حرب بين القوى العظمى ، ولهذا فإن موضوع مصير الشرق عامة والعربى خاصة يبرز كموضوع رئيسى تطرحه قصيدة « الجدل » . وليرمونتوف يبدى قلقه على مصير الشرق ، ولهذا فهو يبدأ قصيدته بتحذير رجل الشرق : «حذار» ومرة أخرى يكرر التحذير :

احذر يا كثير الناس
أيها الشرق الجبار

إن المستعمر يزحف إلى الشرق وسيطبق بلا رحمة على بلاد السحر والحضارة ، وينقض عليها بعدده وآلاته الحديدية ، فيبطش بجمال طبيعتها ،ويستغل خيراتها :

لقد أُخضعت للإنسان
ليس بدون سبب ، يا أخ
وسيقيم الأسطح المدخنة
فى نتوءات الجبال
وفى أعماق فجواتك
سيصدح الفأس
والجاروف الحديدى
يدق طريقا مريعا
فى الحصن الحجرى
مخربا الصل والذهب(٥٤)

وفى جدله حول مصير الشرق يقارن ليرمونتوف ويقابل بين صورتين متناقضتين للشرق ، الشرق القديم الذى أعطى العالم حضارة رفيعة خالدة ، والشرق الحاضر الذى أصابه التأخر والنعاس وجذب إليه أطماع المستعمر . وفى هذه المقابلة يستند ليرمونتوف إلى معلوماته التاريخية ومعرفته بالأوضاع العسكرية والسياسية للشرق ، فيبسط أمام القارئ صورة لدول الشرق الخاضعة للحكم العثمانى والدول التى تعرضت لحملات الغرب ، كما يرسم صورة للمركز القديم الحضارى فى الشرق : مصر ، شبه الجزيرة العربية ، إيران القوقاز ، ثم يبرز حالة النعاس والتأخر التى أصابت هذه الحضارات ومهدت لسقوطها فى قبضة المستعمر . فاقرأ معى أبيات ليرمونتوف التى يقول فيها :

جنس الناس ينام هناك عميقا
للقرن التاسع
انظر إلى ظلال شجرة الدلب
يسكب الجورجى الناعس
رغوة الخمر الحلو
على السروال المزركش
وينحنى على دخان نرجيلته
على الأريكة الملونة
عند النافورة اللؤلؤية
يغفو الطهرانى
هناك عند أقدام القدسى
زرع الله
البلد الميت
بلا فعل ، بلا حركة
وبعد ذلك يغسل النيل الأصفر
الغريب عن الظل أبدا
الدرجات المتوهجة
للمقابر الجليلة
ونسى البدوى الغارات
من أجل الخيام الملونة
ويغنى وهو يحصى النجوم
عن مآثر أجداده
إن كل شىء هنا فى متناول اليد
ينام هانئا بالسكون(٥٥)

ولا يتوقف ليرمونتوف عند مجرد الجدل حول مصير الشرق ، بل يحاول أن يتنبأ بمستقبل الأحداث الدامية فى الشرق . إن جدل ليرمونتوف يحسم لصالح الغرب ؛ فالشرق يبدو بلا حول ولا قوة ،ولذلك عليه أن يتقبل مصيره المحتوم ؛ فالغرب النشط الزاحف لا ريب قادم إلى الشرق . ويعطى ليرمونتوف صورة لأوروبا الزاحفة إلى الشرق فى شكل «مارش» أو مسيرة عسكرية يسمع إيقاعها بوضوح فى القصيدة :

« الكتائب العسكرية »

تسير فى الصف متراصة
وفى الأمام يحملون الرايات
ويدقون الطبول
والبطاريات بصفها النحاسى

تلف وترعد
وتدخن كما هى قبل المعركة
ويحترق الفتيل
وتستشعر المشقات
العاصفة الضارية
يقودهم وهو يعصف بأعينه
الجنرال الأشيب
تسير الأمواج الجبارة
صاخبة كالتيار
فى بطء ممل ، كالسحب
مباشرة إلى الشرق

يرسم ليرمونتوف ، فى المقابل ، صورة لرجل الشرق الذى يقف بلا حراك يستقبل فى سكون وصمت مصيره المشئوم :

وطرح نظرة حزينة
إلى عشيرة جباله
وسحب غطاء رأسه إلى حاجبيه
وسكن إلى الأبد[٥٦]

ونلاحظ هنا وجود نغمة التركيز على الفروق الحضارية بين الشرق والغرب.والمقارنة هنا فى صالح الغرب . إن نتيجة الجدل حول مصير الشرق تعكس رأى ليرمونتوف فى مستقبل الشرق ، فى ضوء ظروفه المعاصرة للشاعر ، ففى رد على سؤال خاص بإمكانية عودة الشرق العربى إلى مجده الغابر ، يجيب ليرمونتوف بالنفى : «لقد سكن مجد الخلفاء ، ونسيت قوة العرب»[٥٧]

ويبدو أن ليرمونتوف كان يهتم اهتماما خاصا بالأحداث السياسية فى مصر والشرق العربى التى يتابعها عن كثب ، فقد أشار إلى أحداث الصراع بين محمد على والإمبراطورية العثمانية (١٨٣٩ ــ ١٨٤٠) فى قصته الشعرية «أسطورة للأطفال» (١٨٤٠) . ويبدو أن هذه الأحداث المثيرة فى مصر والشرق العربى لفتت أنظار المثقفين فى أوروبا ، وتوارت خلفها صورة مصر الأهرامات وبرزت مصر كمحور يحرّك الأحداث العالمية .

فها هى أبيات قصيدته تنطق :

فى ذلك الوقت كنا نهتم وننشغل
بصالح الدول الغربية دون اعتدال
هل اتفق السلطان الجديد مع مصر؟
ماذا قال تيير ، وماذا قالوا لتيير؟[٥٨]

والخلاصة أن انجذاب ليرمونتوف تجاه الشرق العربى الإسلامى لم يكن مظهرا من مظاهر الانبهار بالقدم ، بل كان وراء ذلك أسباب موضوعية عديدة ، فمن جهة استشعر ليرمونتوف فى القيم الدينية للشرق العربى الإسلامى معينا روحيا وملاذا لنفسه التى كانت تعيش تناقضا بينها وبين الواقع ، ومن هنا كانت أبياته :

إننى لا أبحث عن عقيدة
رغم أن روحى تسعى إلى الشرق[٥٩]

بيد أن ليرمونتوف اتجه بعقله وبصيرته ، وبروح الفنان المتعطش للحرية والجمال ، والملهم بالحب العميق للإنسان ، إلى القرآن الكريم ــ حيث «تكمن الكثير من الحقائق الأخلاقية» كما أشار سلفه بوشكين ــ (٦٠) فاستلهم ليرمونتوف من القرآن صورا وموضوعات لإنتاجه تلتقى بمعطيات واقعه خلال خيوط خفية ، فخرجت بذلك تحمل فى طياتها مغازى وطنية وأخلاقية ، لها ارتباط وثيق بمشاكل ذلك الواقع . وتمخض انجذاب ليرمونتوف إلى الإسلام عن محاولة واعية من جانبه للإثراء الفنى بالموتيفات الإنسانية والأنماط والأفكار الجديدة .

ومن جهة أخرى ورغم انبهار ليرمونتوف بالملامح العربية المميزة فقد تبلور اهتمامه بحضارة الشرق العربى فى نظرة موضوعية لمشاكله المعاصرة ، فأعطى فى إنتاجه صورتين متقاطعتين للشرق العربى : الشرق العربى كمركز للإشعاع الحضارى ، والشرق العربى الحديث الذى أصابه التأخر وبات مطمعا للمستعمرين . وانعكس من خلال ذلك قلق الشاعر على مصير الشرق .

وقد مكنت الصورة التى رسمها ليرمونتوف لحضارة الشرق العربى من توسيع حدود الواقع الذى يصوره ، وساعدته على أن يتطرق فى إنتاجه إلى موضوعات حيوية عالمية ، وبذا مزج إنتاجه بين السمة القومية الأصيلة والعالمية

هوامش

(١) ن . كونراد «الشرق والغرب» ، الطبعة الثانية ، موسكو ، ١٩٧٢ .
(٢) ف . جيرمونسكى . «الأدب المقارن» (الشرق والغرب) لينتجراد ، ١٩٧٩ .
(٣) للمصدر السابق ص ٣٤٠ .
(٤) كراتشكوفسكى ، «الترجمة الروسية للقرآن فى مخطوطة القرن الثامن عشر» (١٩٣٤) المؤلفات المختارة ، موسكو ـ لينتجراد ، ١٩٥٥ ، الجزء الأول ص ١٧٥ ــ ١٨٢
(٥) كراتشكوفسكى ، «العلاقات الأدبية الروسية العربية» : «جوركى فى الأدب العربى» (١٩٤٠) ، «تشيكوف فى الأدب العربى» (١٩٤٤) «أساطير كريلوف فى ترجمات عربية» ، (١٩٤١)» ، المؤلفات المختارة ، الجزء الثالث ، ص ٢٦٧ ـ ٣١٥
(٦) كراتشكوفسكى ، «دراسات فى تاريخ الاستشراق» ، المؤلفات المختارة ، الجزء الخامس .

(٧) كتاب «الأدب الروسى الكلاسيكى فى بلدان الشرق» ، موسكو ١٩٨٢ .
(٨) تحظى نظرية الأدب المقارن بشكل عام باهتمام النقد السوفيتى المعاصر وهناك العديد من الكتب التى تجمع بين أبحاث أكثر من مؤلف . من ذلك «العلاقة المتبادلة والتأثير المتبادل بين الآداب القومية» ، موسكو ١٩٦٢ ، «والتصنيف والعلاقة المتبادلة لآداب العالم القديم» موسكو ، ١٩٧١ ، و «التصنيف والعلاقة المتبادلة بين آداب القرون الوسطى فى الشرق والغرب» موسكو ، ١٩٧٤ .
(٩) أ . شيفمان « تولستوى والشرق » ، الطبعة الثانية ، موسكو ١٩٧٢ .
(١٠) ن . لوبيكوفا «بوشكين والشرق» ، موسكو ١٩٧٤
(١١) من ذلك ناديه خوست (سوريا) «تشيكوف فى الأدب العربى» موسكو ، ١٩٧٠ ، محمد يونس (العراق) «تولستوى فى الأدب العربى» موسكو ، ١٩٧١ ، مكارم الغمرى (مصر) «جوركى والأدب العربى» ، موسكو ، ١٩٧٢ .
(١٢) لم يتطرق الباحثون إلى التأثير العربى الإسلامى فى إنتاج ليرمونتوف ولكن هناك بحثا يتناول قراءات ليرمونتوف عن الشرق عامة وأيضا قصيدته «الجدل» ، وقد كتب هذا البحث الناقد جروسمان بعنوان «ليرمونتوف وثقافة الشرق» التراث الأدبى الجزء ٤٣ ــ ٤٤ ، موسكو ، ١٩٤١ .
(١٣) راجع الفصل الخاص بإنتاج ليرمونتوف فى كتابنا : مكارم الغمرى «الرواية الروسية فى القرن التاسع عشر» ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨١ . ص ٦٦ .
(١٤) كراتشكوفسكى ، الجزء الخامس ، ص ٥٣ .
(١٥) المرجع السابق ص ٥٩ .
(١٦) أهتم ليرمونتوف بالشرق عامة ، فهناك قصائد عن إيران وتركيا ، ولكن اهتمامه الخاص بالقوقاز كان واضحاً ، فهناك العديد من أعماله المستوحاة من القوقاز «سجين القوقاز» ، «كالا» ، «أول بوستاندخى» ، «الشركسية» ، «أغنية جورجية» ، «الحاج ابريك» وغيرها .
(١٧) مانويلوف ، «ليرمونتوف» ، فى كتاب «تاريخ الأدب الروسى» موسكو ــ لينينجراد ، ١٩٥٥ ، ص ٢٦٥ .
(١٨) كراتشكوفسكى ، المؤلفات المختارة ، الجزء الأول ، ص ١٨٠ .
(١٩) عن مجلة «آسيا وأفريقيا» ، ١٩٦٥ ، العدد الرابع ص ٢٦٥ .
(٢٠) جوكوفسكى «بوشكين والرومانسيون الروس» ، موسكو ، ١٩٦٥ ، ص ٢٥٨
(٢١) ليرمونتوف ، المؤلفات الكاملة ، موسكو ، ١٩٧٥ ، الجزء الأول ، ص ٩٠ .
(٢٢) خطاب ليرمونتوف إلى كرايفسكى بتاريخ ١٥ أكتوبر ١٨٣٧ ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الرابع ، ص ٤٣٦ .
(٢٣) ليرمونتوف ، المؤلفات الكاملة الجزء الثانى ، ص ١١٣ .
(٢٤) المرجع السابق ، الجزء الأول ، ص ٥٨ .
(٢٥) بوشكين ، المؤلفات الكاملة ، لينينجراد ، ١٩٧٧ .
(٢٦) أشار الكثيرون من النقاد إلى تأثير مضمون وشكل القصيدة التاسعة من «محاكاة القرآن» عند بوشكين على قصيدة ليرمونتوف «ثلاث نخلات» ، من هؤلاء النقاد ن . سومتشوف «بوشكين . أبحاث» ، خاركوف ، ١٩٠٠ ، ص ٣٢٢ ، بلاجوى «ليرمونتوف وبوشكين» ، فى كتاب «حياة وإنتاج ليرمونتوف» موسكو ، ١٩٤١ ، ص ٤١٣ .
اعتبر البعض الآخر قصيدة «ثلاث نخلات» بمثابة جدل مع القصيدة التاسعة من «محاكاة القرآن» ، من هؤلاء النقاد ب . إيخينباوم «مقالات عن ليرمونتوف» موسكو ــ لينينجراد ١٩٦١ ، ص ١١٢ ، توماشيفسكى «بوشكين» الكتاب الثانى ، موسكو ــ لينينجراد ، ١٩٦١ ، ص ٣٨٣ .
(٢٧) المصحف المفسر لمحمد فريد وجدى ، القاهرة ، ١٩٧٧ . ص ٣٨٣
(٢٨) بلاجوى ، «ليرمونتوف وبوشكين» ، فى كتاب «حياة وإنتاج ليرمونتوف» موسكو ، ١٩٤١ ، ص ٤١٣ .
(٢٩) ليرمونتوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الأول ، ص ٥٥ ــ ٥٧ .
(٣٠) سورة الكهف الآيات (٣٤ ــ ٤٢)
(٣١) راجع الهامش رقم (٢٦)

(٣٢) يشير كراتشكوفسكى إلى أنه قد «بدأ تدفق شديد للغة العربية إلى اللغة الروسية منذ نهاية القرن الثامن عشر وذلك عبر أوروبا ، كما حدث مع اللغات الأوروبية الأخرى . وبالطبع ، فكمُّ هذه الكلمات عندنا لم يكن بنفس الضخامة التى كانت فى الجنوب أى فى إسبانيا أو البرتغال ، ولكن مع ذلك فقد استحوذت على مختلف المجالات . بواسطة هذا الطريق أتى الينا كمٌّ كبير من المصطلحات العلمية ، كما كانت تنفذ الكلمات المرتبطة بالتاريخ والحياة مع مايناسبها من مؤلفات» . المؤلفات المختارة الجزء الخامس ، ص ١٤ .
(٣٣) بلينسكى ، المؤلفات الكاملة فى ثلاثة أجزاء ، موسكو ١٩٤٨ ، الجزء الأول ، ص ٦٨٤ .
(٣٤) لوبيكوفا «بوشكين والشرق» ، موسكو ، ١٩٧٤ ص ١٠ .
(٣٥) ليرمونتوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الأول ، ص ١٢٦ .
(٣٦) سورة الرحمن الآيات (٤٥ ــ ٥٨)
(٣٧) ليرمونتوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الثانى ، ص ٦٩ .
(٣٨) مانويلوف ، «ليرمونتوف ، تاريخ الأدب الروسى» ، موسكو لينينجراد ، ١٩٥٥ ، ص ٣٢٩ .
(٣٩) ليرمونتوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الثانى ص ٤٩ .
(٤٠) سورة الرحمن الآيات (٤٥ ــ ٥٨) .
(٤١) ليرمونتوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الثانى ، ص ٥٠ ، ص ٦٩ .
(٤٢) سورة الشمس . الآيات (١ ــ ٨) .
(٤٣) ليرمونتوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الثالث ، ص ١٣٣
(٤٤) ذات المرجع ص ١٣٧ .
(٤٥) ذات المرجع ، نفس الصفحة .
(٤٦) ذات المرجع ، الجزء الرابع ، ص ٣٢٤ .
(٤٧) ذات المرجع ، الجزء الثانى ، ص ٤١٠ .
(٤٨) المؤلفات الكاملة ، الجزء الأول ، ٩ ص ٥٥٠ .
(٤٩) جروسمان «ليرمونتوف وثقافة الشرق» ، التراث الأدبى ، الجزء ٤٣ ــ ٤٤ ، موسكو ١٩٤١ ، ص ٦٨٢ .
(٥٠) يشير جروسمان فى المصدر السابق إلى مصادر عدة تعرف ليرمونتوف من خلالها على حضارة وثقافة الشرق منها : آيات ميلوت «التاريخ العام القديم والحديث» ١٨١٥ ، ملحق بالكتاب أطلس للجغرافيا القديمة والحديثة فى ست أجزاء ، وأيضا كتاب أرتسيبيف «الجغرافيا العامة المختصرة» ، موسكو ، ١٨٣٥ ، دراسات المستشرق سيمكوفسكى «شعر الصحراء» ، الشعر العربى قبل محمد التى نشرت عام ١٨٣٨ فى سلسلة مكتبة للقراءة ، ترجمة كرايفسكى ــ وقد كان صديقا لليرمونتوف ــ لكتاب كلوت بك «مصر فى وضعها القديم والحالى» ١٨٤١ ، كتب الرحالة الأوروبيين : فولنى «رحلة إلى مصر وسوريا» ، باريس ، ١٧٩٢ ، وأيضا كتاب فرانسوا برنير «رحلات» ، امستردام ، ١٧١١ .
(٥١) المرجع ذاته ، ص ٦٨٤ .
(٥٢) ليرمونتوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الأول ، ص ٢٩ .
(٥٣) ذات المرجع ، ص ٧٢ .
(٥٤) ذات المرجع ، ص ١١٠ .
(٥٥) ذات المرجع ، ص ١١٠ ــ ١١١ .
(٥٦) ذات المرجع ، ص ١١٣ .
(٥٧) جروسمان «ليرمونتوف وثقافة الشرق» التراث الأدبى ، الجزء ٤٣ ــ ٤٤ ، ص ٧٠٣ .
(٥٨) ليرمونتوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الثانى ، ص ٥٤٦ .
(٥٩) ذات المرجع ص ٤١٠ .
(٦٠) بوشكين ، المؤلفات الكاملة ، لينينجراد ، ١٩٧٧ ، الجزء الثانى ص ١٩٣ .

الشرق والغرب
بين الواقع والأيديولوجيا

محمد على الكردى

إننا نريد ، بصدد هذا الموضوع ، تقديم بعض الأفكار الأولية التى قد تساعدنا ، فيما بعد ، فى إعداد بحث طويل المدى . مهما يكن الأمر ، إن فكرة هذا البحث قد راودتنا بعد قراءة مجموعة من الدراسات ـ سواء أكانت غربية أم شرقية ـ تقوم على تشويه رؤية الغير أو تفخيمه بطريقة ذاتية .

إننا نود الحديث ، إن صح هذا القول ، انطلاقا من موقف «التنازع» ، كما نريد تعميق أرضية هذا التنازع حتى يمكن إبراز الشقة القائمة بين الواقع والأيديولوجيا . ونحن إذ نتحدث عن التنازع ، فإنما نفعل ذلك بالقدر الذى لا يمثل فيه هذا الموقف إحدى المسلمات المفروغ منها ، وإنما بالقدر الذى يشكل فيه بعداً علينا أن نشيده لبنة لبنة ، فى ضوء إسهامات المناهج البنيوية والنفسية والظاهراتية . نحن لا نسعى فى الواقع إلى إدراك ذاتنا أو هويتنا داخل إطار نسق مغلق ومسبق تختلط فيه الرغبة بالواقع . كما أننا لا نريد أن نفهم ذاتنا . كما يفعل بعض الكتاب المستغربين[1] ، انطلاقا من مفاهيم شكلت الخليفة التاريخية لتطور المجتمع الغربى خلال القرن التاسع عشر . هل هذا معناه أننا أجدر من غيرنا بـالتقاط كل أثر للأيديولوجيا، واكتشاف الواقع على حقيقته وبطريقة موضوعية كاملة ؟ لاشك أن ذلك أمر مبالغ فيه . ولكننا نود ولوج طريق نقدى قد يساعد ، فى المستقبل ، على فهم أفضل لذاتنا ولذات الآخرين .

فى البداية ، سوف يستوقفنا بعض الوقت كتابان بالغا الخطورة والأهمية النقدية بالنسبة لثقافتنا . إلا أن هذه الأهمية لا ترجع إلى كونهما فريدين فى تاريخ الاستشراق النقدى[2] ، وإنما إلى خطورة المنهج العلمى الذى يستندان إليه ؛ فهذان الكتابان قادران ، بما يتميزان به من موضوعية علمية ظاهرية ، ومن معلومات وتحليلات دقيقة ، على كسب قناعة القاعدة العريضة من القراء الغربيين . ولا شك أن هذه القناعة مؤكدة ، نظرا لمطابقتها لحقيقة «متوقعة» وقائمة من قبل ؛ لأنها فى نهاية المطاف ترد إلى المجتمع الغربى صورته مدعمة بتحقير «الآخر» . وليس من شك فى أن عملية «المرآة» هذه عملية جد خطيرة ؛ لأنها ملازمة لعملية المعرفة ، حيث تحدد الذات العارفة الآخر وتشكله فى صورة موضوع . وليس أمامنا لتحطيم لعبة المرايا هذه إلا احتمال واحد ، هو الوقوف فى مكان مركزى ، حيث تتحدد صورة الذات كعلاقة فوقية مع الآخر .

* * *

هناك عدة ملاحظات تفرض نفسها بالنسبة لدراسة «جرونباوم» عن «**الهوية الثقافية للإسلام**» . أولاها تتصل بتعريفه الثقافة على أنها «نسق مغلق» ؛ وهو الأمر الذى تعرض له الكاتب المغربى عبد الله

السلوك المضاد فى الداخل ، إرضاء للعناصر المغالة فى الرجعية والتقليد »[٩]

إلا أن عملية التغريب ، على الرغم من هذه الازدواجية وكثرة العقبات النفسية والثقافية ، تحرز فى نظر «جرونباوم» ، تقدما ، ويجدر بها أن تفعل ذلك . وهو يعتقد بأن التغريب يعد الطريق الوحيد إلى عملية التطوير الشاملة ، إذ إن أية محاولة للتطور الذاتى تفترض ــ وهذا محال فى نظره ــ ذبول الحضارة الغربية . ونحن نرى أن الكاتب ، بطرحه لقضية تحول المجتمع العربى على هذا النحو ، يخلط بين مستويين جد مختلفين ، ألا وهما المستوى الكمى والمستوى الكيفى . كما أننا نكاد نعتقد بأن الكاتب حينما يطرح القضية على المستوى الثقافى إنما يقصد إلى المستوى الكيفى بالذات ، أى المستوى الذاتى المحض ، وهو المستوى الذى يصعب تقليده أو نقله . من ثم ، ليس من باب الصدفة أن نرى كل البلاد النامية ، وليس فقط البلاد العربية ، قد اتخذت لها وسائل تنمية غربية المصدر، إذا رجعنا إلى الأصول التاريخية، سواء أكانت ليبرالية أم اشتراكية ، وذلك من غير أن تقبل ــ بالضرورة ــ المسلمات الأيديولوجية التى تشكل خلفية هذه الوسائل التنموية . إن هذه الظاهرة يمكن ردها ببساطة إلى اختلاف الظروف الخاصة بكل قطر ، وعلى وجه الخصوص ، إلى عملية كاملة من التمايز و«الشخصانية» التى تمثل ، كما يرى محمد عزيز الإحبابى[١٠] ، السمة المميزة لكل ثقافة . ونحن لا نقصد بهذا الكلام إرضاء غرورنا القومى، إذ إن عملية التميز هذه ضرورة داخلية أكثر منها رغبة فى الحفاظ على نوع من الأصالة المصطنعة والمنقولة عن الماضى . إلا أن هذا ليس معناه ، فى الوقت نفسه ، أن كل بحث عن الأصالة مرفوض بالضرورة ، بل يجدر بنا أن نعنى بها حتى نحسن فهم الإشكالية التى تولدها ، كما أنه يجدر بنا كذلك أن نعنى بها لا كمفهوم مجرد ، وإنما كحقيقة مرتبطة بالواقع الاجتماعى ــ التاريخى . وسوف تشكل هذه القضية ، بعد قضية الزمان ، المشكلة الثانية التى ستحظى بعنايتنا بعض الوقت .

إن هاتين المشكلتين لا يمكن فصلهما عن قضية ثالثة عالجها «جرونباوم» بمهارة وحذق ، وهى قضية النموذج المعيارى الذى يسود ثقافتنا فى فترات الانحطاط . ويظهر هذا النموذج فيما يسميه الكاتب الصورة الذاتية للمجتمع فى ثقافته ، التى تتجاوب لدينا مع رغبة ملحة فى تبرير الحاضر وحتى المستقبل بالماضى . على هذا النحو تشبع هذه الصورة الخيالية حاجة المجتمع إلى رأب الصدع ، أو سد الفجوة الحضارية التى نشأت بين نقص الحاضر وخصوبة الماضى، التى يُضفى عليها البعد الزمنى طابع المثالية والنُدْرة . وهنا أيضا يتجاوز الكاتب الطابع الدينى الذى يشكل العنصر الغالب فى الثقافة الإسلامية ليستنبط سلما من القيم ينتهى فى كل عملية مقارنة بين الشرق والغرب بإدانة الأول ، لأنه إذا كانت الصورة الذاتية للشرق هى ، وفقا لجرونباوم ، صورة معيارية ، عاطفية وأولية ، فإن صورة الغرب ، التى يستعيرها الكاتب من «هوسرل»، تفترض تصور الوجود الإنسانى كحقيقة تتشكل عبر التاريخ من غير غائية ولا حتمية سببية من أى نوع .

إن «جرونباوم» يحاول ، فى إثر مؤسس الظاهراتية، الذى يضع الشعور فى مكانة مركزية بالنسبة للوجود ، إقامة تعارض جذرى بين الحضارة الغربية القائمة على ضرب من المركزية الإنسانية (anthropocentrisme) وبين الحضارة الإسلامية القائمة على مركزية الوجود الربانى (théocentrisme)، الأمر الذى يسمح له بالإدعاء بأن الحضارة الغربية ذات بنية مفتوحة، تتسع لإمكانيات ثقافية متعددة ، بينما يرد كل تنوع فى حضارة تقوم على الدين إلى مبدأ وحدة ، كأن هذه لا تتقبل عناصر الإمكان والمخاطرة والصدفة . وإنه لمن الواضح حاليا أن المنهج الظاهراتى الذى يضع الذات فى قلب عملية المعرفة قد تجاوزته المناهج البنيوية التى يقضى فيها النسق على كل مفهوم للشعور أو الذات ، وأن الحضارة الإسلامية لا تقوم فقط على القطاع الدينى إذا نظرنا إليها نظرة كلية . وليس من شك فى أن القطاع الدينى يمثل المركز الذى تقوم عليه ، ولكنه يلعب دور الموجه أكثر فأكثر، نظرا لتعدد جوانب الثقافة، وغلبة طابع التخصص على مستوياتها المختلفة .

ويبدو لنا أنه لكى نحسن فهم وضع ثقافتنا بالنسبة لثقافة الغرب ، علينا أن نميز بين مستوياتها المختلفة ، وأن نبرز الفوارق التاريخية التى تحكم عملية تصنيفها . فجرونباوم ينطلق ، فى الواقع ، من المبدأ اللادينى للثقافة الغربية ــ وهذه وجهة نظر لايشاركه فيها كل مفكرى الغرب ــ لكى يقيم نموذجه للمفتوح المتقبل للآثار المتراكمة لعملية معرفية متجددة أبدا ، بينما ليس هذا المبدأ ، فى الواقع ، ملازما بالضرورة للحضارة الغربية . هو، فى الحقيقة ، نتاج لفترة محددة من تاريخ هذه الحضارة ، إذ إنه مرتبط بالعقلية العلمية التى واكبت ظهور المجتمع الصناعى الغربى الحديث . فى هذه الحال ، يصبح من الأفضل مقارنة الإسلام والمسيحية بالقدر الذى تولد عنهما نمطان مختلفان من الثقافة الإنسانية . ومن جهة أخرى ، علينا أن نعترف بأن مصطلح الثقافة الإسلامية لا يستخدم حاليا إلا فى الإشارة إلى قطاع محدد من المعرفة فى العالم العربى والإسلامى ، وهو القطاع الذى يخص الجوانب الدينية المختلفة . من ثم نستطيع فصل المجالين اللذين قام بدمجها «جرونباوم» فى تعريفه الثقافة ، وهما مجال العقيدة والعبادات ومجال المعرفة العلمانية إن صح هذا التعبير . إلا أننا لا نريد ، فى الوقت نفسه ، تجاهل الهدف الرئيسى من هجوم هذا المستشرق، وهو محاولة هدم الروح الإسلامية التى تشكل أفق وقاعدة الثقافة العربية .

ونحن ، مع ذلك ، إذا أخذنا الأمور بمقياس الواقع ، وجدنا أن هذه «الروح» ليست لب المشكلة ، إذ إن الفصل بين المستويات الثقافية ، الذى أشرنا إليه ، أصبح حقيقة واقعة . وإذا كان لزاما علينا أن نعيد تقييم هذه «الروح» فلنبدأ من هذا الفصل الذى تمخض عن تصدع مجتمعنا التقليدى أمام تدفق مقومات الحضارة الغربية . إلا أنه ، لكى نعيد النظر فى هذه « الروح » ، ليس من المحتم علينا أن

العروى بالنقد للسهب . إلا أن العروى ، مع رفضه لمنهج «جرونباوم» ، لا ينكر غياب البعد التاريخى فى الرؤية الإسلامية للوجود ، وهو البعد الذى يراه ضروريا لعملية التنمية الاجتماعية والاقتصادية والحضارية للمجتمع العربى . غير أننا سنهمل ، بصفة مؤقتة ، قضية التاريخ لارتباطها بإشكالية أكبر وأعمق وهى «البنية الزمنية» ، التى تمثل مفهوما متعدد المستويات ، وإن كنا نفضل ربطه ، على الطريقة الظاهراتية ، بفيض الواقع المعيش .

ولكى نعود إلى «جرونباوم» ليس من شك فى أن كل تصور دينى للوجود يفترض عالماً محددا من التساؤلات والإجابات الممكنة . ولكن الذى يبدو غريبا ، فى حالة هذا المستشرق ، هو قيامه بمقارنة بين الثقافة الغربية من وجهة نظر واقعها التاريخى المستمر وبين الإسلام ، بعد رده إلى نسق فكرى مغلق ومعزول عن الواقع الحى للمجتمع الإسلامى . بعبارة أخرى ، إن «جرونباوم» يقارن بين وحدتين جد مختلفتين : بين وحدة دينية فيما يخص الإسلام ، ووحدة تاريخية فيما يخص الغرب . وهذا ما يدفع الكاتب إلى التعميم انطلاقا من بعض السمات التى لا تنتمى ، بالضرورة ، إلى الإسلام وإنما إلى الأبنية العامة للمعرفة قبل نشأة الفكر التجريبى . من ثم فإن تعريف «جرونباوم» للبنية الأساسية للفكر الإسلامى[٣] ، لا تبتعد كثيرا عن بنية فكر النهضة الأوروبية ، التى حددها «ميشيل فوكو» بأنها «تكنيك تعقيب وتفسير»[٤] .

إن هذه البنية لا ينبغى تعميمها ، فى نظرنا ، لأنها ليست حقيقة قائمة بذاتها ، أو مبدأ منصوصا عليه هى ، فى الواقع ، اتفاق ضمنى قام عليه مجهود العلماء فى الشرح والتفسير . وهو مجهود يأخذ مكانه فى إطار ما يمكن تسميته بالواقع «التاريخى» للإسلام ، مقارنا بالواقع الدينى المتصل بالعقيدة . أما النقطة الثانية المهمة فى المقارنة التى يعقدها الكاتب فهى التقاء الثقافة الإسلامية مع الفلسفة اليونانية من جهة ، ومع الثقافة الغربية المعاصرة من جهة أخرى . ويعتقد «جرونباوم» بأن الفكر الإسلامى لم يأخذ عن الفلسفة اليونانية إلا مجموعة من القوالب ، لأن ذلك يتجاوب ، كما يقول ، مع «حاجة وتوقع» . وإنه لمن الصحيح أن نقبل مع الكاتب القول بأن الفكر اليونانى لم يستخدم من قِبل مفكرى الإسلام إلا كإطار صورى لتنظيم الخبرة التى اكتسبوها فى ظل الإسلام . ويجدر بنا أن نفهم هذا الموقف فى إطار مركز السيادة الذى اكتسبها الدين الجديد كظاهرة ثقافية منتصرة ، وحقيقة حضارية مهيمنة . وليس من شك فى أن أى اختيار آخر يمس «مضمون» الرسالة الجديدة كان يمكنه أن يعرض وحدة العقيدة إلى التفكك والانقراض . ومن ثم كان شيئا مستحيلا من الناحية المنطقية . إلا أن ذلك لم يمنع ، إذا استثنينا مجال العقيدة وبعض الميادين الخاصة كالفن والأدب ، من قيام الفكر اليونانى بإحداث تأثيرات عميقة وجذرية فى مجال العلم والفلسفة العربية والإسلامية . يقول لنا عبد الرحمن بدوى فى هذا الصدد : «إن نفاذ الفكر اليونانى كان شاسعا فى جميع مجالات الفكر العربى ، حتى فى تلك التى كانت فيها المقاومة على أشدها ، كالفقه والتشريع وعلوم الدين . إن المعجزة اليونانية كانت محل اعتراف الجميع»[٥] .

من جهة أخرى ، يعتقد «جرونباوم» بأن تأثير الفكر اليونانى على الثقافة الإسلامية لم يثر أية مشكلة ، لأن الأمر يتعلق ، كما يرى بحق ، بعلاقات القوى السائدة بين المجتمع «المستقبل» والمجتمع «الواهب»[٦] ، ولما كان المجتمع الإسلامى فى موقف الأقوى ، فإنه لم يخش استيعاب بعض المؤثرات والعناصر الثقافية الأجنبية ، سواء أكانت يونانية أم فارسية أم هندية ، فعلاقة القوى ، التى تلعب هنا فى صالح المجتمع المستقبل ، تشجع ـ كما يرى «ناتان واشتل» ـ[٧] مبدأ «اللمج» الذى يسمح باستيعاب عناصر ثقافية أجنبية ، وإخضاعها لمعايير ومقولات الفكر الأصلى . أضف إلى ذلك أن هذا الانفتاح الثقافى لا يتطابق مع نظرية الكاتب عن انغلاق البنية الأساسية للثقافة الإسلامية ، كما أنه يشكل ، فى الواقع ، المحور الدينامى الذى يسمح للفكر الإسلامى بالتطور والتجدد ، وكل توقف لحركته معناه الجمود والركود ؛ وهذا ما يحدث عادة فى فترات التدهور والانكماش الحضارى . إلا أنه يبدو لنا أن «جرونباوم» يقيم الخط الفاصل بين الانغلاق والانفتاح على مستوى أعمق : مستوى الأصالة أو خصوصية الهوية . ومن ثم يصير مستقبل أية ثقافة فى خطر ، لأن التطور يمس ، بهذه الطريقة ، جذورها وأسسها وليس سماتها العامة أو إمكاناتها فى التشكل والتأقلم . وليس من شك فى أن كل ثقافة ، سواء أكانت شرقية أم غربية ، تفترض ، فى الواقع ، حداً أدنى من الانغلاق أو المناعة التى لا يمكن تجاوزها ، وإلا وضعت نفسها موضع التساؤل .

ربما يبدو هذا الموقف أكثر وضوحا فى الحكم الذى يصدره الكاتب على قضية تغريب ثقافتنا المعاصرة : هل هذا التغريب يضع أصالة تراثنا الثقافى موضع التساؤل ؟ وهل هو ممكن مع بقاء هذا التراث ، أو هو يفترض ، ببساطة ، التخلى عنه أو طرحه جانبا ؟ إن إجابة «جرونباوم» فى هذا الصدد صريحة : «إن التحول ، لكى يكون فعالا ، لابد أن يكون شاملا أو شبه شامل .»[٨] ومع ذلك فرغبة «جرونباوم» لم تتحقق ؛ إذ إن الواقع العربى يمثل ضرباً من الازدواجية الغريبة . ومن المؤسف حقا ـ على الرغم من دقة ملاحظات الكاتب فى هذا المجال ـ أن يحكم على موقف مجتمعنا العربى الممزق بأنه وضع إرادى مقصود . فهو يقول بصدد العالم العربى : «كل شخص [به] وجد نفسه مضطرا لتجسيد شخصيتين . والعالم التقليدى كان أكثر واقعية من ذى قبل . على الرغم من اندثاره وزوال وقته ، كما أن تأثيره العاطفى لم يحبط إلا فى حالات نادرة نسبيا . فى الوقت نفسه ، تمثل الواجهة الغربية مقدمة المشهد . كما يعتمد مستقبل الأمة على عملية الاستيعاب الجارية . بل ، وفى كثير من القلوب ، الإحساس بتقدير الذات . غير أن المجتمع كان عليه أن يقدم أيضا وجهين (كما أنه ما يزال يقدمها حاليا) ؛ فهو يسعى إلى إظهار مدى التغريب الذى وصل إليه على الساحة الدولية مع كثير من التجاوز ، كما يسعى ، ليستمد منه قوة أكبر ، إلى اتخاذ

نقبل وجهة نظر الغرب ، وأن نقطع كل الوشائج مع تراثنا القديم ؛ فالأمر هنا ، كما أشرنا إلى ذلك من قبل ، يخص شخصيتنا القومية . والحل الذى يمكن أن نتوصل إليه سوف يشكل خصوصية ثقافتنا الوطنية كنتاج لمجموعة من الاختيارات الحرة الأصيلة . ومع ذلك فهذه الأصالة ليست فى مجرد الحنين إلى الماضى أو الرغبة فى المعيشة كالأجداد . إن الأصالة ، فى نظرنا ، اختيار مبتكر ومتوازن ، ولربما يكون نموذج سابير[١١] فى الثقافة الصادقة أقرب الصور إلى ما نقصد . وغالبا ما يتم هذا الاختيار بين العناصر المادية للتقدم - التى تخضع لمعيار كمى تفرضه الضرورة - وبين العناصر الروحية الأكثر حيوية من التراث ، والتى تهدف فى النهاية ، إلى إحداث التوازن والانسجام بين الأبنية التحتية والفوقية للمجتمع العربى .

بعبارة أخرى ، علينا أن نقوم بصياغة نظرية فى التنمية ، وابتكار ثقافة دينامية موجهة إلى المستقبل بالقدر الذى يفتح فيه هذا المستقبل الآفاق ، ويفجر الإمكانات ، وبالقدر الذى يبعد فيه عن صور الماضى البالية . وأعتقد أنه قد تم كثير من الجهود القيمة فى هذا النطاق ، ومنها أعمال الكاتب المغربى عبد الله العروى[١٢] ، وهى وإن كانت مخلصة فهى لا تتجاوز مرحلة النقد السلبى ، إذ إن هذا الكاتب تستقطبه فكرة «الرؤية التاريخية» التى لازمت بداية عملية التنمية الاقتصادية،وواكبت مرحلة التصنيع فى أوروبا الغربية . ويبدو لنا أن هذا الكاتب لا يميز بين فلسفة للتاريخ ، قد تقادمت الآن ، وبين تقنية للتقدم يُدمج فيها بالضرورة مفهوم الزمن فى أى مشروع للتخطيط . وليس من شك فى أن مفهوم التاريخ الذى يعنيه عبد الله العروى قضية ماركسية تفترض السيطرة على الطبيعة ، وتوجيه أحداث هذا العالم نحو غاية إنسانية . ومن المعروف أن رؤية الوجود هذه تعد أحد نواتج المجتمع الصناعى فى القرن التاسع عشر، مما تجاوزته الاتجاهات البنيوية للماركسية الجديدة . فلقد تضافرت أبحاث «جودلييه» و«ألتوسير»[١٣] فى ضوء قراءة جديدة لمخطوطات ماركس لعام ١٨٤٤ ، على إقصاء كل مفهوم للتاريخ بالقدر الذى يتعارض فيه التاريخ مع النسق . وإن كان لا مناص من الرجوع إلى التاريخ فهو يأخذ فى هذه الأبحاث صورة نظام تحول ، يتجاوز مجال الاستمرارية والتطور الخطى إلى مجال الانفصام واللااستمرارية . ونظرا لأن كل استعارة للشرق من الفكر الغربى تفصلها عنه مسافة زمنية ، فإن الرؤية الإنسانية هى التى مازالت سائدة حتى الآن فى العالم العربى . إلا أننا يجب أن نستثنى ، فى نهاية هذا العرض ، أعمال أنور عبد الملك المصرى،التى يحاول فيها أن يصوغ بطريقة جادة نظرية للنهضة القومية .[١٤]

أما كتاب «بانهول» عن **«الأسس الجغرافية لتاريخ الإسلام» فهو** أكثر خطورة ؛ لأن كتاب «جرونباوم» ضرب من التفسير الذى يمكن قبوله أو رفضه ، بينما كتاب «بانهول» دراسة جغرافية تجمع كل سمات الموضوعية العلمية . يقول لنا الكاتب بطريقة تكاد تبلغ حد البراءة : **«لقد حاولنا ، وفقا لخطة إقليمية ، تحليل آثار وصول المسلمين أكثر من الإسلام ، إلى المناطق التى قاموا باحتلالها .»**[١٥] على هذا النحو ، يحاول الكاتب ، **انطلاقا من هذا التحليل المدعم بالوثائق المصورة ، أن يبرهن على أن وصول المسلمين قد صاحبته أو خلفته على طول المدى مظاهر من البداوة والارتداد فى الحياة الريفية . إن** «بانهول» يخلط ، فى البداية،بين ظاهرة البداوة وبين حركة انتشار الإسلام ، ويحاول على أساس هذا الخلط إقامة نظرية لا تقوم على معارضة الرسالة الحضارية للإسلام ، التى تضفى على المدينة أسمى القيم الروحية فحسب ، وإنما تشكل كذلك ضربا من الحتمية الجغرافية الزائفة .

إننا نلاحظ فى محاجاة «بانهول» وجود ثلاثة اصطلاحات قابلة للإبدال فيما بينها ، الأمر الذى يسمح له بالانتقال من مستوى إلى الآخر دون تمهيد وبطريقة تكاد تكون خفية . وهذه الاصطلاحات هى : الإسلام ، والمسلم ، والبدوى . وعدا هذا الخلط المقصود ، فإن نظرية تدهور البيئة الحضرية بفعل غزوات البدو ليست جديدة . ولقد أثارها منذ زمن بعيد المؤرخ العربى ابن خلدون[١٦] . من ثم فالكاتب لا يفعل سوى تبرير فكرة لا يراد بها شرح أو تفسير ظاهرة الإسلام ، وإنما إحدى عوامل البيئة البشرية التى نشأ وترعرع فيها هذا الدين . ونحن نعجب حقا حينما نرى هذا الكاتب يقرر مرة بأن الإسلام هو **«إحدى الأزمات البدوية الحربية الكبرى»**[١٧]، ومرة أخرى بأن **«المثل الأعلى للإسلام الناشئ حضرى فى جوهره»** .[١٨] وأخيرا سوف يقول ، لقلب هذه المعضلة فى نظره ، بأن البدو كانوا ، فى أفضل الحالات ، أداة الإسلام الحضرى بالقدر الذى يَجُبُّ فيه هذا الدين الشامل المطامح المتعارضة لقومين مختلفين : أهل المدينة وأهل البداوة . ولكن علينا أن نتساءل ، مع ذلك ، لماذا تشكل المدينة فى الإسلام الدور الرئيسى وليس البداوة ؟ ولا يخلو كتاب «بانهول» من ردود على هذا التساؤل ، فالدين عامل تحضر لا يمكنه أن يتضوع إلا فى المدن ، كما أن هذه كانت تتمتع ، فى حالة الإسلام ، بلغة متطورة وثروات هائلة قد تراكمت بفعل التجارة . أضف إلى ذلك أن المجتمع الحضرى يمثل مجتمعا متناسقا،على العكس من مجتمع البداوة المفتت ، العاجز عن الارتقاء إلى تنظيم سياسى حقيقى .

وعلى الرغم من أهمية ظاهرة المدينة فى توفير الإطار الملائم لتضوع الحضارة الإسلامية ، فإن الكاتب يحاول تفسير عملية انتشار الإسلام على أنها موجة من موجات الغزوات البدوية التى تتم ، فى نظره ، خلال مرحلتين كبيرتين : المرحلة الأولى بقيادة العرب وبواسطة الناقة ، والثانية عن طريق الغزاة الأتراك بفضل الجمل البختى (ذى السنمين والذى يرتقى الهضاب بسهولة) . من ثم ، يبدو لنا أن «بانهول» يعالج موضوعا يتصل أكثر بالظروف المناخية والأنثربوجغرافية لهجرات الشعوب الرحل فى منطقة الشرق الأوسط إبّان العصور الوسطى . وليس من شك فى أن هذا التصور الزائف يقصد به تفسير حركة الجهاد فى الإسلام . وحتى إذا افترضنا أن ظهور الإسلام كان معاصرا لحاجة القبائل العربية إلى الانتشار ، وأنه حول طاقتها التدميرية الموجهة إلى المناطق الحضرية الداخلية إلى حركة فتح

خارجي ، فإن ذلك لا يعيبه،إذ إنه حوّل مجموعة من الدفعات الهمجية إلى تيار حضاري دافق كان له أكبر الأثر في إقامة دولة من أرقى الدول في العصور الوسطى .

كذلك يحاول الكاتب ، امتدادا لهذا التصور ، أن يقلل من أهمية دور المدينة في الحضارة الإسلامية ، فيقول إنها : « **تجمع غير متجانس من العناصر المتراصة بلا رباط حقيقي** » .[19] ثم نراه يشرع بتقديم وصف مفصّل للبيوت المنخفضة والحارات الضيقة الملتوية والطرقات المسدودة ، كما أنه يعيب على المدينة الإسلامية خلوها من أي تنظيم بلدي، وانعدام الروابط المدروسة بينها وبين القرى المحيطة بها . ومع ذلك ، فإذا كان الكاتب لا يبرز إلا سلبيات المدينة الإسلامية ، فهو كما يبدو ينسى أو يتناسى أن وضع المدينة الأوروبية في العصر الوسيط لم يكن أفضل . بل إن المدينة الأوروبية الغربية كانت أقل مكانة من المدينة الإسلامية على مستوى النظافة والصحة العامة،وذلك حتى نهاية القرن الثامن عشر.[20] إلا أن الكاتب لا يأخذ ذلك كله في الاعتبار ، إذ هو يريد أن يبرهن بأي ثمن على أن المدينة الإسلامية، مفككة وأنها خالية من كل ابتكار . من ثم يرى «بانهول» أن السوق والحمام والبزار ليست إلا صيغا مطورة لأشكال قديمة في الشرق الأوسط . وإذا أضفنا إلى ذلك نظام الربع العقاري الذي كان يحكم العلاقة بين المدينة والقرية في الشرق كله ، ينتهي الكاتب إلى خاتمة مفجعة،ألا وهي أن الحضارة الإسلامية تؤدي ، على الرغم من وضعها لمثلها الأعلى في الحياة الحضرية ، إلى نفي النظام الحضري نفسه .[21]

ولكن هل يعني هذا ، بالرغم من كل هذه الإدعاءات التي يسهل دحضها ، أن كتاب «بانهول» خلو من كل فائدة ؟ نحن لا نعتقد ذلك ، إذ إن هذه الدراسة تقدم لنا عناصر مفيدة لتعميق معرفتنا بالجغرافيا التاريخية ، وهو علم لا نمارسه كثيرا في الشرق العربي ، للأرض التي انتشر فيها الدين الإسلامي . إلا أننا ، مع ذلك،نكرر أسفنا لمحاولة الكاتب ، عن طريق اللبس المتعمد ، رد الإسلام ، وهو ظاهرة دينية حضارية ثقافية مركبة ، إلى مجرد تعبير مبسط عن نمط من أنماط الحياة البدوية . ونعتقد أنه إذا أردنا إدراك طبيعة الظاهرة الإسلامية على مستوى التاريخ الوضعي فحري بنا أن نرى فيها قوة دمج كبرى ، أتاحت للعرب فرصة الانتقال من حالة التفتت والتطاحن القبلي إلى مستوى الأمة المتجانسة المتآلفة ، وذلك بفضل الطاقات الهائلة من المجاوزة والتسامي التي حوتها الرسالة الإسلامية . من ثم علينا أن ننظر إلى ظاهرة البداوة ليس كعنصر مكون لرؤية الوجود الإسلامية ، ولكن كإحدى مظاهر التفتت التي تعرض الوحدة الإسلامية للخطر ، إبان فترات تدهور السلطة المركزية .

***

إن الكتابين اللذين عرضنا لهما بالمناقشة يمثلان وجهة نظر سلبية بالنسبة لثقافتنا ، إلا أن هذا لا يمس طابع الجدية الذي يتمتعان به ، إلا أننا للأسف لا نجد عين هذا الاهتمام ولا الحرص في معظم الدراسات التي يود لها أصحابها أن تكون مؤيدة لنا ولثقافتنا . فهل تعمل روح التسامح على كيل المديح بلا حساب ومن غير اهتمام بدقائق الأمور ؟ يبدو لنا أن التحيز ، في الدراسات النقدية المعادية ، يشحذ الهمم،ويضاعف من القدرة على الملاحظة والتقاط نقاط الضعف ، أو على الأقل هذا هو الانطباع الذي نخرج به بعد قراءة كتاب «روجيه جارودي» [22] المقتضب ، وكتاب «بيير روسي» [23] البالغ السخاء .

إن هذا الكاتب الأخير يدافع في كتابه «**مدينة إيزيس ، التاريخ الحقيقي للعرب**» (**١٩٧٦**) عن قضية تذكرنا بآراء الدكتور طه حسين في كتابه «**مستقبل الثقافة في مصر**» (**١٩٣٨**) حيث يكتشف علاقات وثيقة بين العقلية المصرية والعربية والعقلية اليونانية . وعلى هذا المنوال يعتقد «بيير روسي» أن ظهور الإسلام لا يمثل أي انقطاع في تاريخ حضارات الشرق الأوسط القديم . من ثم نراه يجنح إلى اعتبار كل حضارات المنطقة من مصرية وبابلية وآشورية إلى فينيقية فروعا منبثقة من جذع أساسي يسميه الثقافة العربية . يقول «روسي» في جرأة بالغة : «**إذا نبذنا كشيء خيالي ومجرد من كل قيمة علمية مفهوم الشعب واللغة الساميين ، وإذا فكرنا ، لإتقان النظر ، وليس للتلذذ بذكر الأفكار المعادة** ، وإذا كنا عازمين على عدم اللجوء إلى الحلم ، علينا إذن أن نعرّف العروبة كثقافة الشرق الوحيدة ، والشروع،على ضوء هذه الثقافة ، في مراجعة كل ما تعلمناه في المدارس تحت عنوان : الشرق واليونان»[24] وهكذا يرضى الكاتب غرورنا ، ولكن خصوصية كل شعب لم تعد محل نظر . إلا أن هذا لا يمنعنا ، في الوقت نفسه ، من الإعجاب بكثير من الايضاحات التي يقدمها لنا الكاتب عن مصادر الفكر اليوناني الذي كان ، في الواقع ، نتاجًا خصبًا لتفاعل كبير بين روح الشرق وعقلية اليونان المنطقية .

إلا أننا ، بالرغم من ذلك ، سوف نعنى أكثر بالكتاب الآخر : «**من أجل حوار بين الحضارات**» (**١٩٧٧**) الذي يسعى فيه «روجيه جارودي» إلى إقامة قضية اتهام ضد الغرب . ومن المعروف أن من يقول اتهاما يقول تضخيما وتبسيطا وتحيزا . لذلك نرى الكاتب ، بدلا من إبراز النقاط الإيجابية في الحضارة الغربية من أجل إقامة تركيب موفق بينها وبين العناصر الإيجابية في الثقافات الشرقية ، يحاول التقليل من أهمية الأفكار الرائدة في الحضارة الغربية ، أي تلك الأفكار التي منحته ، خاصة ، قوته المادية والروحية الهائلة ، ويسعى من جهة أخرى ، إلى تأريخ ما يسميه «بالفرص الضائعة»[25] على الشرق بسبب التفوق العسكري الساحق للغرب عليه . وليس من شك في أن هذا الموقف يستبعد كل إمكانات نجاح مشروع الحوار الذي يود الكاتب أن يقيمه بين الحضارات ، لأنه بدلا من الانطلاق من الواقع يحلق في عالم الخيال واليوتوبيا .

ألا يعرف «جارودي» أن المبادئ الثلاثة التي تحكم ، كما يذهب ، تطور الحضارة الغربية منذ القرن السادس عشر وحتى القرن العشرين ، وهي أولوية الفعل والعمل،وأولوية العقل،وأهمية دور الفرد ، التي يسرع بإدانتها لأنها مرتبطة بالأيديولوجيا الرأسمالية ، تعد

من أهم النقاط الإيجابية التى يطمح أى مجتمع إلى تطبيقها فى سبيل تحديث نفسه . ونحن نكاد نقول بأن هذه المبادئ ليست غريبة على الإسلام ، على شريطة ألا نفسرها فى إطار من المنافسة والتطاحن ، وإنما فى جو من التآلف والتكامل . إلا أن الكاتب ، مدفوعا بمشاعره الطيبة ، نحو الشرق ، يسعى إلى تحقير الغرب بأى ثمن ويتمنى لنا مناهج فى التنمية الذاتية خاصة وأصيلة،يعيبها شئ واحد ، خاصة فى عصر التوحيد والتكامل الصناعى والتكنولوجى ، وهو أنها لا وجود لها .

وليس من شك فى أن تطور المجتمع الرأسمالى قد تحقق على حساب الشعوب الشرقية التى نُهبت ثرواتها واستغلت مواردها الأولية بطريقة منهجية منظمة ؛ إلا أن ذلك لا يقلل من أهمية العوامل الداخلية فى تطوير المجتمع الغربى،ونخص بالذكر التقدم التكنولوجى المتراكم الذى تشهده أوروبا ابتداء من عصر النهضة ، كما أنه لا يقلل من شأن هذه الإرادة البروميثية الخارقة التى دفعت بالغربيين إلى السيطرة على العالم ؛ كما أنها كانت - لا شك - ستدفع أى شعب تعاظمت قواه الإنتاجية وتضخمت إمكاناته إلى نفس هذه الطريق : طريق التوسع والهيمنة ، وهذه سنة الحياة والتاريخ . وإنه لمن الزيف وخداع النفس القول بأن انتقال نموذج التنمية الذى شهدته المجتمعات الصناعية إلى بلدان العالم الثالث قد حال بينها وبين التطور الذاتى الأصيل ، وأن هذا النموذج قد دفع الإنسانية إلى طريق مسدود ؛ لأن مجتمعاتنا لم تعرف ، فى الواقع ، الصناعة الحديثة إلا عن طريق الاتصال بالغرب . ونعتقد أنه لو تحققت رغبات الكاتب لمكثت بعض المجتمعات المتخلفة مئات السنين على طريق التنمية ، من غير أن تضمن حتى الوصول إلى أول مراحل التصنيع . **بل إن مفهوم التنمية فى الواقع ، لا معنى له فى ذاته ، فهو لا يكتسب معناه وأهميته إلا مقارنا بالتقدم الخيالى الذى أحرزته البلاد الصناعية .**

ولكن علينا أن نفهم جيدا أننا حينما نتحدث عن التقدم أو التنمية إنما نفكر فى عملية التقدم المادى وإنجازات المجتمعات الصناعية بالغة التطور التى لا يمكن أن نتخيل حياة حديثة خارجها . ولا شك أن اختيار هذا الطريق الذى هو فى الواقع قدر وليس اختيارا ، يحمل خطر توحيد الأنماط الاجتماعية ، كما يذهب ماركيوز[٣٦] . إلا أن هذا الخطر يمكن مواجهته ، على وجه الدقة ، بما يمكن أن نسميه «عملية » الثقافة ؛ إذ على هذه تقع مهمة تحقيق **التنوع فى الوحدة** . إلا أن الأصالة ، ونريد أن نكرر ذلك ، ليست حتما فى الرجوع إلى الماضى ، كما أنها ليست بالضرورة فى نبذ الماضى كله ، فهذا الأخير يحمل ، من غير شك ، عناصر سلبية وأخرى إيجابية .

بل علينا أن نعترف ، صراحة ، **أن ما هو إيجابى فى الماضى ليس إيجابيا إلا بقدر ما نستطيع الإفادة منه فى حاضرنا وتوظيفه فى صنع مستقبلنا .**

* * *

إن إمعان النظر فى هذين الموقفين المتعارضين من ثقافتنا وتراثنا ، يجب أن يقودنا إلى طرح السؤال الجذرى عن الخلفية التى تشكل قاعدة كل منهما ، ألا وهى الخلفية الأيديولوجية . وسوف نقوم بمعالجة هذه الخلفية فيما يتصل بالمفاهيم الثلاثة التى تعنينا هنا ، وهى البنية الزمنية والأصالة والثبات الوظيفى للماضى ، وذلك فى إطار الشعور المغترب . فما الشعور المغترب ؟ إنه فى نظرنا التعبير الخام أو الصورة غير النقية للشعور التلقائى أو العام بالقدر الذى يمثل فيه هذا الأخير حالة شعورية لايحكمها تبرير موجه . من ثم لاغرابة فى أن يضم الشعور المغترب رصيدا من الرغبات المكبوتة التى تلعب ، فى الغالب ، دوراً أهم من الوضع الفعلى للطبقات الاجتماعية ، بينما يفترض التبرير الموجه شعوراً فعليا ، وإن لم يكن صادقا بالضرورة ، تلتقى فيه الغاية مع الوسائل المستخدمة ، وأهمها توظيف الثقافة توظيفا أيديولوجيا .

إن إدراك الشعور المغترب يمكن الوصول إليه مباشرة عبر **مفهوم الزمان** الذى يكمن لافى منهجية التاريخ الأكاديمى ، وإنما فى الرؤية الشعبية للتأريخ . إن علم التاريخ لدينا منقول ، فى الواقع ، بكل تفرعاته المنهجية من الغرب ، الذى لم يصل هو نفسه إلى مرتبة العلمية إلا ابتداء من القرن التاسع عشر . إلا أن اختيار المنهج التاريخى الدقيق ، فى إطار هذا النقل عن الغرب ، كانت توجهه الظروف السياسية - الاجتماعية السائدة فى كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع المصرى . ومن ثم لاحظ أحد المؤرخين المصريين ظهور ثلاث مدارس تاريخية فى مصر :

(أ) المدرسة الإمبريالية ، الموالية للإمبريالية وهى تبرز خصوصية الطابع الزراعى للمجتمع المصرى وعدم صلاحيته لقيام حركة صناعية .

(ب) المدرسة القومية ، المعاصرة لثورة ١٩١٩ ، وهى تبرز مبدأ القومية ودور الفرد فى التاريخ ، كما تعنى عناية خاصة بتاريخ مصر الفرعونى .

(ج) المدرسة الماركسية التى نشأت بعد الحرب العالمية الثانية مع ظهور الطبقة العاملة .[٢٧] أما حاليا فتسود التيارات الإمبريقية والوضعية التى واكبت انتشار الأبحاث الجامعية ، ونعتقد أن **قسطنطين زريق** هو أحد كبار منظرى هذه الحركة الوضعية .

إن الشعور العام بالزمان يتصل اتصالا وثيقا بالصيغة الشعورية الأكثر رسوخا ، وهو لا يزال يبهرنا باستمراريته الحية حتى الآن ، وهو يتحدد كنمط من أنماط المعيشة،وصورة من صور العقلية التى يميزها استقطاب الحاضر وغياب كل بعد مستقبلى . فى هذا الإطار نجد أننا بصدد بنية زمنية ممتدة الجذور إلى أعماق الماضى ، ويبدو لنا أن هذه البنية صورة متفرعة عن الزمان المقدس ذى الاتجاه الرأسى أو زمان التسامى ولكن فى صورته الحية عبر تجربة من النمط الظاهراتى . على هذا النحو يمكننا تحديد نوعين من الزمان الحى لدى المسلم :

(أ) **نوع قدسى** ذو نمط دورى أو متكرر يتجلى فى نموذج الصلوات الخمس .

(ب) نوع عادى أفق الاتجاه يرجع فى الضمير العام الغائم إلى بداية فترة ما بعد النبوة حيث يفقد الزمان طابعه المثالى .

ويمكن إدراك هذه الصورة الأخيرة من خلال تدهور الإحساس بالتاريخ عبر عملية نقل الحقيقة خلال مناهج النقل والإسناد فى علوم الحديث ،(٢٨) حيث يتضح أن الابتعاد التدريجى عن فترة النبوة،يلازمه تزايد مقابل فى احتمالات الشك وانعدام الثقة . من ثم يمكن اعتبار كل ابتعاد عن المصدر مرادفا لزيادة فى الخطأ ، ومن ثم علامة من علامات التدهور أو الزيف المتزايد .

من ثم يبقى زمان الصلاة إحدى لحظات الحقيقة القويّة ، إذ إنه الزمان الوحيد الذى يمكنه أن يحتفظ بطهارته . إنه وقت العكوف على الذات ، الذى يرتفع بنا عن أوهام العالم الخارجى وخدعه الظاهرية ، ووقت التأمل الباطنى ، الذى يتيح لنا تجاوز دفعاتنا الأنانية وهى أشد أنواع الحميمية الوهمية عتمة وكثافة . وكلما عمقنا هذا الزمان ، كلما كشف لنا عن الغلالة الزائلة لهذه الحياة الدنيا ووطد فى نفوسنا الإحساس بزمان الحياة المتدفق . من ثم يردنا زمان الصلاة الدورى ، بالقدر الذى يرتفع بنا عن مستوى الآلية والنمطية ، إلى صورة أكثر جذرية من الزمان وهو زمان التسامى الرأسى ، زمان الحقيقة الأبدية . إلا أن هذا الزمان القدسى لا وجود له خارج الضمير المؤمن ، وهو الوجدان الذى تشغله قضية الحق . من هنا يكون الاغتراب ، الذى نشير إليه ، ونقصد به تقييم العلاقة الصادقة المخلصة التى تربط المؤمن بمصدر إيمانه وعقيدته ، فالاغتراب لا يمكن أن يكون إلا فى حجب موقفنا الحقيقى وفى عدم التطابق بين الواقع وتقييمنا له :

سوف يجد بعض الناس من الأمور الغريبة بقاء هذا النموذج حياً عبر الشعور العام ؛ إلا أن ذلك لا يدهشنا قط،إذ إن مجتمعنا لم يشهد تحولات جذرية حتى الآن يمكنها أن تحدث صدعا عميقا ونهائيا بين القديم والحديث . من ثم ، فإن موقفنا مازال مزدوجا،وهذه سمة تطبع شخصيتنا بطابعها العميق . ونحن إذا عدنا إلى قضية الزمان ، يبدو لنا أن هناك فى قرارة الشعور نموذجا كامناً ولدته فترة الانقطاع العميقة بين عصر النبوة والعصور التالية . من ثم ، إذا كانت الفترة الأولى سوف تمثل ، فى ضوء هذا المنظور ، عالماً زاخراً بالمعانى والدلالات ، فإن الفترات اللاحقة سوف تشكل ، بالضرورة ، عالماً خالياً من المعنى، ومجالاً تقوم فيه أحداث التاريخ على الضلالة والتخبط . **إن التاريخ ، بعد أن كانت المعجزة هى القراءة الرمزية للأحداث فى عصر النبوة ، سوف يصبح مجموعة متتالية من الأحداث لا تقوم على عمق أو على غاية موضوعية تستهدفها .**
وبالنسبة للشعور المؤمن ستظل العودة إلى عصر النبوة ، أو على الأقل إلى أنماط السلوك التى كانت تميزه،هى المعيار الحقيقى لإحياء التاريخ وإضفاء معنى وشرعية على أحداثه . وقد نستثنى الحياة الفردية من هذا النموذج السلبى العام بسبب دور الإرادة الفردية فى الإسلام ، إلا أن السعى الشخصى نحو الكمال أو مظاهر التقوى الفردية ، سواء ظهرت عبر بعض الشخصيات الاستثنائية (الأولياء) أم كانت نموذجاً مثالياً لأفراد المجتمع لا تغير شيئا من اتجاه الأحداث بالنسبة للشعور العام .

انطلاقا من هذا التصور يحتفظ نمطان من الزمان بقيم بالغة السمو : زمان عصر النبوة وزمان الصلاة . أما النمط الأول فيمثل ماضيا مثاليا يقوم على الذكرى التى لا تحيا إلا فى ضمير المؤمن . من ثم يظل المؤمن يحن إليه وقد يدفعه هذا الحنين ، إذا ساءت الأمور وتدهورت الأوضاع العامة ، إلى الثورة والعنف . أما زمان الصلاة فيمثل لحظة التسامى القوية التى ترتكز على مبدأ العكوف على الذات . إلا أننا لا يجب أن نعتقد بأن الإسلام يقيم فصلا بين الظاهر والباطن ، فالنية وحدها لا تكفى ، لأنها ، لكى تكتسب قيمة حقيقية ، لابد أن تترجم فى صورة فعل أو عمل . أما إذا لم يأت هذا العمل مطابقا لها ،فيكفيها فى هذه الحال صدقها وعزمها على القيام بعمل الخير . إلا أن الحركة السلبية للتاريخ ، مع الأسف ، هذه الحركة التى تزداد مع توالى نكسات الأمة العربية،ثم تدهور العالم الإسلامى نفسه ، سوف تنتهى بتدعيم الباطن على حساب الظاهر . من ثم يتحول التاريخ من إمكانية للتضوع والانطلاق إلى قوة تدهور واحتضار .(٢٩)

لا جرم أن يكون بناء هذا الزمان الأصلى عبر الشعور العام المغترب يتلخص ، بالنسبة لنا ، فى العثور على «ماهية» ذات نمط ظاهراتى لا ميتافزيقى ، أى متجهة أساسا نحو الوجود والحياة . إلاّ أن هذه الماهية ، التى يمتد أحد طرفيها إلى عالم القدسية،ويرتطم الآخر بحركة التاريخ المقوضة ، لا يمكنها أن تفسر لنا مجمل المواقف العامة تجاه الزمان والتاريخ . لكنها تشكل ، فى نظرنا ، على الأقل المبدأ أو النموذج الأول (archetype) الذى يسمح لنا بتقديم «عنصر» تفسير،وإقامة «نظام» من الدفاع الذاتى ضد ضربات العالم الخارجى . وليس من شك فى أن الربط بين هذه الأحداث وبين التاريخ يتم على أساس أن العالم الخارجى يمثل قوة لا تتحمل حيالها أية مسئولية،وإنما نخضع لها كقوة قهر خارجية ، كقدر نرفضه فى البداية وتنتهى بالرضوخ له والتسليم به .

فلنفسر ذلك : إنه من الواضح ، فى الفترة الأولى التى توافق صعود العالم الإسلامى أن الشعور المؤمن لا يمكنه أن ينفصل عن العالم الخارجى ، فهو بالنسبة للعالم والتاريخ أى مجمل الأحداث الخارجية . فى حالة توازن واتساق . إلا أن هذا التوافق بين الشعور المؤمن الأول وبين العالم والتاريخ سوف يتحطم ، فى نظرنا بشكل حاسم بعد الصراع الذى ينشب بين على ومعاوية . منذ هذه اللحظة ، التى تُدخل عنصرا مأساويا فى الضمير الإسلامى ، سوف يفقد التاريخ طابعه التوحيدى الصاعد ليأخذ ، من الآن فصاعدا ، صورة الفرقة والنزاع،بالقدر الذى لم يعد يواجه فيه العالم الإسلامى أعداءه ، وإنما وجوده ذاته بعد انقسامه على نفسه . على هذا النحو ، وفى عالم تغلب فيه الفرقة على كل شعور بالوحدة،يفقد الشعور المؤمن اتساقه الأول، ويبدأ فى الانقسام على نفسه . إنه يشهد ، من الآن فصاعداً ، ضرباً من الازدواجية ، فهو أمام

واجهتين متعارضتين : واجهة «جوانية» توفر له ملجأ نفسياً داخلياً يحتمي به ويركن إليه ، وواجهة «برانية» تواجه بينه وبين عالم خارجي تقوم أحداثه ، فى نظره ، على العبث والضلالة .

سوف تأتى بعد ذلك عصور الغزو والسيطرة الأجنبية من تركية ومملوكية وأوروبية ؛ تلك التى تعمل ، من خلال معايشة التاريخ والمتغيرات ، على تكريس عداوة العالم الخارجي وتدعيم انطواء الشعور على نفسه . من ثم ، يصبح التاريخ فى هذه الظروف ، واجهة القدر المأسوية . أضف إلى ذلك أنه بتشكيله لقوة قهر لا إنسانية ، نراه يبث فى الشعور العام بذور عالم لا واقعى ، تصبح فيه للمعجزة الوسيلة الوحيدة للنجاة ، ولدى الصفوة المثقفة ، فكرة العقاب الإلهى التى سوف تؤدى ، فى بعض الفترات الإيجابية، إلى إرادة التجديد والنهضة . إلا أن هذه الفكرة ، التى تمثل اختيار الصفوة الاجتماعية ، لم تستطع أن ترى النور إلا إثر صدمة عارمة كانت جد ضرورية لصحوة الضميرين العربى والإسلامى فى مصر . ولقد جسدت هذه الصدمة حملة بونابرت على مصر عام ١٧٩٨ ، أو قل إن هذه الصدمة كانت أكثر الصدمات تأثيراً لما لها من نتائج مهمه وطويلة المدى . إننا نرى هنا ، لأول مرة فى تاريخنا ، انبثاق الضمير للمصرى وارتقاءه إلى مستوى إدراك ذاته . ولكن لا يجب أن نفهم من هذا أن تفجر الوعى الذاتى ، وهو لب الشعور الحى وجوهره ، كان أحد معطيات الحملة الفرنسية أو ثمارها ، إذ إن هذه لا توفر له ، فى الواقع ، إلا أسباب الانطلاقة الأولية التى تدفعه إلى طريق النضال والمقاومة . من ثم نراه يتكون تدريجيا ويتشكل عبر هذا النضال ، وفقا للظروف المحلية والعالمية، نظرا لارتباط تاريخ مصر ، من الآن فصاعداً ، بتاريخ الصراع الإمبريالى العالمى . ولا شك أن أهم الصور التى يأخذها هو موقف المقاومة المتشددة العنيدة التى تظهر فى شكل الجذرية الإسلامية التى لا ترى سبيلا إلى النجاة والبعث إلا فى الرجوع إلى الماضى وقيمه وتعاليمه ، ثم موقف التحديث والمعاصرة الذى يمثل صعود طبقة البرجوازية الليبرالية فى مصر ، وارتباط مصالحها ، فى البداية ، بمصالح الاستعمار .

على كل حال . إن هذه السطور لا تشكل معرفة حقيقية للضمير المصرى الحديث ؛ إذ يتحتم علينا ، فى سبيل هذه المعرفة ، أن نقوم بتحليله مرحلة مرحلة ، وذلك منذ انبثاقه لدى كاتب مثل الجبرتى وتتبعه حتى يومنا هذا . كما أن هذه الدراسة لاينبغى أن تظل على مستوى الأفكار فحسب، وإنما أيضا على مستوى اللغة التى تشهد تحت تأثير حركة الترجمة ، كما يرى لويس عوض [٣٠] ، تحولات عميقة وجذرية فى تراكيب الجمل وأساليب الصياغة . ومع ذلك ، ومن غير استخلاص النتائج قبل وضع المقدمات . يبدو لنا أن هذه الدراسة سوف تبرز بعض الثوابت فى تاريخ مصر الحديث والمعاصر . ومن أهم هذه الثوابت تأثير الفكر الليبرالى على تكوين الثقافة المصرية الحديثة، بالرغم من تأثير التيار الإسلامى، وجاذبية النموذج الماركسى بالنسبة لقلة من المثقفين التى تود الانفصال التام عن الماضى وأنماطه ، ومن ثم سيادة كل أنماط الفكر التوفيقى التى تسيطر على معظم كبار كتابنا المحدثين مثل طه حسين، وتوفيق الحكيم، ويحيى حقى .

وعلى الرغم من أن هذا الفكر التوفيقى قد يتلائم مع اتجاه قديم وهو «وسطية» الأمة الإسلامية ، أو مع حاجة عقلية ثابتة وهى التوازن فى الاختيار ونبذ التطرف ، إلا أنه يتوافق ، فى تاريخ مصر الحديث ، مع نشأة الطبقات البرجوازية الوسطى . وإذا كان التوافق هو وليد الضرورة الاجتماعية ــ التاريخية ، إلا أنه ، وهذا سبب انتشار هذا النمط الفكرى ، يشترك مع الضمير العام فى إشكالية واحدة : وهى ما أسميها **إشكالية الرغبة** ؛ ذلك أن كل اختيار يقوم على مبدأ سائد أو موجه ؛ وبالنسبة للتوفيقية المصرية يقوم هذا المبدأ المعلن أحيانا والضمنى فى أكثر الأحيان ، على محاكاة الغرب الذى نتمناه و«نحسده»، لا من حيث كونه نموذجا إنتاجيا ، وإنما كنمط **استهلاكى واستمتاعى . إن هذا النموذج الليبرالى يوائم تصورا مثاليا للغرب أكثر من مطابقته لواقع التاريخ الفعلى . كما أنه يتلاءم مع رغبة عارمة فى التحرر التام أكثر من مواءمته لوعى واضح بالضرورات التاريخية لعملية التنمية الوطنية** [٣١] . وغالبا ما تأخذ هذه الرغبة فى إطار الفكر الليبرالى صورا مختلفة من المديح والإطراء التى تكال للمؤسسات الغربية ، بينما تتمثل ، على صعيد الواقع ، فى أساليب وأنماط معيشية تحكمها قواعد ومثل المجتمع الاستهلاكى ؛ ذلك أن الفكر الليبرالى المحلى يقوم على رؤية مثالية للوجود يُقدم لنا الغرب من خلالها على أنه نموذج علينا أن نحتذيه من غير أن نضع موضع التساؤل غايته وأهدافه . ونحن لا يهمنا كثيرا إذا كان هذا التقديم يتخذ أحيانا أشكالا سلبية، وأحيانا أخرى أشكالا إيجابية . طالما أن فضائل الغرب أو عيوبه ترد دائما إلى بواعث شخصية وأخلاقية . لا غرابة إذن فى أن نرى بعض كتابنا يمتدحون تارة إحساس الغربى بالواجب والمسئولية وبالنظام والنظافة والجمال ، واحترامه للوقت والعمل وحرية الآخرين [٣٢] . وتارة أخرى ينتقدون مادته وأنانيته وتحوله تحت تأثير القيم المادية والنفعية إلى ما يشبه الآلة المتحركة [٣٣] . فنحن فى كلتا الحالتين . لا نأخذ فى الاعتبار الظروف الموضوعية التى قادت تطور المجتمعين الشرقى والغربى إلى الحالة الراهنة . الأمر الذى يدفعنا فى نهاية الأمر إلى محاولة محاكاة النموذج الغربى فى مظاهره التى تتطابق . على وجه الخصوص . مع أعمق رغباتنا وأكثرها رسوخا فى اللاشعور : وهى تمنى العيش فى هذا المجتمع الذى يدفعنا اتحادنا مع أنماطه ومثله الاستهلاكية إلى تمثله فى صورة أرق وأسمى مجتمعات الرفاهية ؛ ذلك أن الفكر . الذى يشكل خلفية هذا الموقف . يطابق كما قلنا من الناحية التاريخية . رؤية الوجود التى تميز الطبقة البرجوازية الكبرى والوسطى التى يغلب على نشاطاتها النمط التجارى لا الصناعى . إلا أنه يبدو لنا . فى حالة كاتب مثل طه حسين الذى ينتمى فكريا وأيديولوجيا إلى هذه الطبقة . أنه يتسم بحساسية أكبر وتفتح أوسع تجاه قضايا الشعب ومشاكله الملحة . من ثم كانت لمؤلفاته انعكاساتها العميقة . بالمقارنة مثلا مع أعمال سلامة موسى . عن الفكر الاجتماعى المصرى المعاصر

وأهميتها البالغة كإحدى مصادر سياسة الإصلاح الاجتماعى والتعليمى التى انتهجتها ثورة ١٩٥٢ .

إن الفكر الليبرالى التقليدى والأدب الأنيق الذى كان يواكبه يفقدان بريقهما مع هذه الثورة التى تعمل بالتدريج على وضع نهاية لسيطرة الإقطاع وهيمنة البرجوازية الكبرى على المجتمع المصرى . من ثم يصبح الأدب الجديد أقل بريقا ، ولكنه أكثر التصاقا بالقضايا التى تمس الشعب فى نضاله من أجل التحرر وتحسين مستوى معيشته ؛ ذلك أن الطبقات القديمة المقهورة ، كالطبقة العاملة وطبقة الفلاحين والبرجوازية الصغيرة ـ التى تمثل السواد الأعظم من الشعب ـ يبدأ وعيها فى التيقظ مع الثورة ، كما يبدأ وضعها فى جذب اهتمام الكتاب الشباب المتأثرين بالأيديولوجية الثورية . إلا أن اهتمام الثورة الأكبر بقضايا التنمية الاقتصادية والاجتماعية لم يتح للأدب الجديد الناشىء ، على الرغم من المساعدات الضخمة والتشجيع الكبير الذى حظى به ، من بلوغ مستوى الأدب فى الفترة السابقة . كما أن تغير الاهتمام كان له ـ من غير شك ـ دوره الكبير فى تراجع كثير من القضايا التى كانت تشغل مفكرى الجيل الليبرالى مثل قضية القديم والحديث ، والأصاله والمعاصرة .

ولكن تراجع هذه القضايا لا يعنى نسيانها ؛ لأن الأمم الحية لا يمكنها أن تنسى ماضيها وتراثها . بَيْدَ أن هذا الماضى لا يمكن معايشته ولا إحياؤه فى صورته القديمة ، لأن المتغيرات أكثر من الثوابت فى الحياة ، كما أن قضايا العصر تتطلب حلولا جديدة .

وليس من شك فى أن الأصالة تتركز بالذات فى اكتشاف هذه الحلول الجديدة ؛ فهى بدلا من أن تكون نسخة ممسوخة من الماضى، عليها أن تبث فيه من روح الابتكار والتجديد ما يخصبه ويثريه بالصيغ والأشكال الجديدة . إن الماضى لا يقوم بذاته . ولا يجدر بنا إضفاء طابع المثالية عليه ، بل علينا أن ندمجه فى الحاضر ، ونخضعه لدفعات المستقبل ومطامحه . على هذا النحو ، لا يمكن نسيان الماضى وتجاوزه ، إذ سوف يتم استثماره فى الحاضر . لا على شكل قيود وأثقال ورثناها عن القدماء ، ولكن فى صورة دوافع دينامية وعالم من الإمكانات . وانطلاقا من هذا التصور يتمكن الحاضر ، وقد أخصبته دماء الماضى المتجدد ، من إعادة صياغة «الغيب» كمشروع ، ودمجه فى مفهوم أو نظرية جديدة للزمان . فالزمان الذى يفرضه إيقاع الآلة المتطورة وتحتمه أنماط العمل الحديث يتطلب صياغة جديدة للمعرفة ؛ صياغة لا تمكننا من السيطرة على الطبيعة والتاريخ إلا بأخذ المستقبل فى الاعتبار . من ثم لا يجدر بنا أن نفهم المستقبل ، وهو ليس إلا «الغيب» نفسه ، على أنه قوة سلبية،أى مجموعة من القيود والحدود التى يفرضها علينا المجهول ، بل حرى بنا أن نعتبره طائفة من الإمكانات التى يشكل المجهول بالنسبة لها ما يشبه الحافز أو الدعوة إلى المخاطرة . على هذا النحو ، لا يعود المجهول يشكل قيدا يحد من طموح الإنسان ويسحقه تحت وطأة الأقدار ، وإنما يصبح قوة دافعة وحقلا من الاحتمالات المحسوبة . عندئذ لا نكون فى حاجة إلى الأيديولوجية التاريخية الغربية ، التى تجاوزتها الأحداث نفسها ، والتى تشكل ضربا من الرؤية الزمنية الخطية الصاعدة التى لا وجود لها خارج عقول أصحابها .

هوامش البحث

(١) Abdallah Laroui, **La crise des intellectuels arabes.** Paris, Maspéro, 1974.

يعتقد الكاتب أن ما ينقص العرب فى سبيل تطوير مجتمعهم هو تصور تاريخى للوجود على منوال الرؤى التاريخية الغربية التى ظهرت خلال القرن التاسع عشر . انظر ص : ١١٥ وص : ١٣٨ .

(٢) Gustav E. Von Grunebaum, **L'identité culturelle de l'Islam**;Paris, Gallimard, 1973.

Xavier de Panhol, **Les fondements géographiques de l'histoire de l'Islam.** Paris, Flammarion, 1968.

(٣) جوستاف فون جرونباوم : «**الهوية الثقافية للإسلام**» (مترجم عن الإنجليزية) : «إن مهمة العقل الإنسانى ليست فى اكتشاف مجالات مجهولة بقدر ما هى كشف منابع الإلهام والتعاليم التى تحتويها كلمات الله وأحاديث الرسول . إن توسيع مصادر المعرفة يعد أقل أهمية من إبراز محتوى المعارف المكتسبة . من ثم يصبح التعقيب والتفسير هما المهات الحقيقية للفكر» .

ص : ٨٠

(٤) Michel Foucault, **Les mots et les choses.** Paris, Gallimard 1966.

انظر ، ص ص : ٤٤ / ٥٦ .

(٥) Abdurrahman Badawi, **La transmission de la philosophie grecque au monde arabe.** Paris, Vrin, 1968.

انظر . ص : ١٣ .

(٦) جرونباوم ، **المرجع السابق** ، ص : ١٣

(٧) Nathan Wachtel, «L'acculturation», in **Faire de l'histoire. Nouveaux Problèmes.** Paris, Gallimard, 1974.

ص : ١٣٠ / ١٣١ .

(٨) جرونباوم ، **المرجع السابق** ، ص : ١٤

(٩) **نفس المرجع** ، ص : ١٥

(١٠) Mohamed Aziz Lahbabi, **Du clos à l'ouvert.** Dar El Kitab, Casablanca, 1961.

ص : ٢٤

(١١) Edward Sapir, **Anthropologie.** Paris, Minuit, 1967.

(مترجم عن الأمريكية)

يعرف «سابير» الثقافة الصادقة أو الأصلية بقوله :

«ليس ضروريا أن تكون الثقافة الأصلية سامية أو ضعيفة ، يكفى أن تكون متناسقة ومتوازنة ، وأن تعيش فى تطابق تام مع ذاتها . إنها تعبير عن رؤية للوجود ، بالغة التنوع ، ومع ذلك ، هى متسقة وموحدة ، إن كل عناصر الحضارة التى تشكلها ذات دلالة تقوم على ارتباط كل عنصر بالآخر . إنها ، فى أرقى أشكالها ، ثقافة تتميز كل سماتها بمعنى ، ولا يثير أى جزء من أجزائها الوظيفية الضرورية إحساسا بالجهود الضائع أو بالإحباط أو الضغط» . ص : ٣٣٥ .

(١٢) Abdallah Laroui, **L'idéologie arabe contemporaine.** Paris, Maspéro, 1970.

(١٣) Louis Althusser, **Pour Marx.** Paris, Maspéro, 1965.

Maurice Godelier, **Rationalité et irrationalité en économie.** Paris, Maspéro, 1966.

(١٤) أنور عبد الملك ، **الفكر العربي في معركة النهضة** . دار الأدب ، بيروت ١٩٧٤ .

(١٥) أكزافييه دى بانهول ، **المرجع الفرنسى المذكور** ، ص : ٨

(١٦) Ibn Khaldoun, **Les textes sociologiques et économiques de la Mouqaddima.** (G. H. Bousquet) Paris. Marcel Rivière, 1965

ص ص : ٥٤ / ٧٤ .

(١٧) اكزافييه ، **المرجع السابق** ، ص : ٢١ .

(١٨) **نفس المرجع** . ص : ٢٤ .

(١٩) **نفس المرجع** ص ٥٠

(٢٠) Mohamed El Kordi, **Bayeux aux XVIIe et XVIIIe siècles. Contribution à l'histoire urbaine de la France.** Paris, Mouton, 1970.

ص : ١١٤ .

(٢١) اكزافييه ، المرجع السابق ، ص : ٥٢ .

(٢٢) Roger Garaudy, **Pour un dialogue des civilisations.** Paris, Denoël, 1977.

(٢٣) Pierre Rossi, **La cité d'Isis. Histoire vraie des Arabes** Paris, Nouvelles éditions latines, 1976.

(٢٤) **المرجع السابق** ، ص : ٣٢

(٢٥) روجيه جارودى . **المرجع الفرنسى المذكور** . ص : ٧

(٢٦) Herbert Marcuse, **L'homme unidimensionnel.** Paris, Minuit, 1968.

(٢٧) صلاح عيسى ، **الثورة العربية** . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٢ ، ص : ١٩ / ٢٠ .

(٢٨) Hassan Hanafi, **Les méthodes d'exégèse. Essai sur la science des fondements de la compréhension.** le Caire, 1965.

ص : ٢٩

(٢٩) كانت مصر القديمة تحارب الزمان بشبابها ، ولكن يبدو أن الزمن قد قتل مصر الحديثة أو « الشابة » . هذه إحدى الأفكار التى ترد فى قصة **أهل الكهف** لتوفيق الحكيم .

(٣٠) لويس عوض ، **ثقافتنا فى مفترق الطريق** . دار الآداب ، بيروت ١٩٧٤ ص ص : ١٦٨ /١٨٢ .

(٣١) إن فكرة إضفاء طابع مثالى على الغرب فى الثقافة الليبرالية سوف تقضى عليها ثورة ١٩٥٢ ، لأن صراعها السياسى مع الغرب فى البداية سوف يقيم العلاقات معه على مستوى الواقع وليس مستوى الأيديولوجية .

(٣٢) انظر يحيى حق ، **مصرى فى باريس** (النسخة الفرنسية ، ترجمة أبو النجا ، الجزائر ١٩٧٣ : ص : ٩٢ / ٩٣) .

(٣٣) توفيق الحكيم **عصفور من الشرق** . دار المعارف . القاهرة ١٩٧٤ (١٩٣٨) إن المؤلف يعطينا بجانب السمات الإيجابية للغرب مجموعة من السمات السلبية بواسطة شخصية « ايفا نوفيتش » . فهذا الملحد العاتى يبدأ يندم ، فى أخريات حياته ، على الروح الدينية التى يتميز بها الشرق ، ويأخذ فى انتقاد رجال الدين الغربيين ، وكل الجانب الآلى واللاإنسانى للحضارة الغربية . إلا أن هذه الشخصية الباهتة لا توجد هنا ، فى نظرنا ، لنقد المجتمع الغربى ، وإنما للإيحاء بفكرة انسحاق الإنسان فى المجتمعات الشيوعية . على هذا النحو ، يقيم الكاتب ، وفقا لقواعد الثقافة التوفيقية ، نوعا من التوازن بين نقد العالم الشيوعى من جهة ونقد العالم الغربى من جهة أخرى ، ذلك الذى تدل على مثالبه آلام « أندريه » البطل الثانى ومشاكل أسرته التى تنتمى إلى الطبقة العاملة ص : ٤٠ / ٤١ و ١٤٨ / ١٦١ .



(أثر ت. س. إليوت في و. هـ. أودن)

فى تمام الساعة السادسة من مساء السبت ١٨ سبتمبر ١٩٨٢ . نوقشت فى مبنى قسم الجغرافيا التابع لكلية الآداب . جامعة القاهرة . رسالة الدكتوراه المقدمة من ماهر شفيق فريد ، المدرس المساعد بآداب القاهرة . وموضوعها «أثر الشاعر الأمريكى المولد،الإنجليزى الجنسية ت . س . إليوت فى الشاعر الإنجليزى المولد،الأمريكى الجنسية(و . هـ . أودن» .

وكانت لجنة المناقشة مكونة من الدكتور مجدى وهبة . الأستاذ غير المتفرغ بجامعة القاهرة (مشرفا) . والدكتور عادل سلامة رئيس قسم اللغة الإنجليزية بكلية المعلمين ، جامعة عين شمس ، والدكتور عبد العزيز حمودة الأستاذ بجامعة القاهرة (عضوين) .

وقد دامت المناقشة ساعتين ونصف الساعة . قررت اللجنة بعدها منح الباحث درجة الدكتوراه فى اللغة الإنجليزية وآدابها بمرتبة الشرف الأولى .

وترمى هذه الرسالة ـ كما يدل عنوانها ـ إلى دراسة أثر ت . س . إليوت (١٨٨٨ ـ ١٩٦٥) فى و . هـ . أودن (١٩٠٧ ـ ١٩٧٣) فى أربعة ميادين : النقد الاجتماعى ، والنقد الأدبى . والشعر ، والمسرحية الشعرية .

ينتمى إليوت وأودن ، كلاهما . إلى ذلك الموروث المتميز من الشعراء ـ النقاد الإنجليز، فنقدهما يلقى الضوء على شعرهما . وشعرهما يجسد مبادئهما النقدية . كانا فى شعرهما معنيين بقضايا كبرى : مكان الإنسان فى العالم ، العلاقة بين الزمن والأبدية ، العلاقة بين الحياة والفن . وفى نقدهما الاجتماعى والأدبى على السواء . عالجا قضايا متشابهة : معنى الثقافة ، تحديات الحياة العصرية ، الموروث والتجديد . وكانت الإجابات التى توصلا إليها متشابهة . وإن لم تكن متطابقة .

فى ضوء هذه المشابهات . تسعى الرسالة إلى العثور على إجابات عن الأسئلة التالية : ما الذى يدين به أودن لإليوت ؟ وهل يدين له إليوت بشئ فى مقابل ذلك ؟ وهل كان تأثير إليوت عليه نافعا أو ضارا ؟ وهل كان أودن لايعدو أن يكون مقتفيا أثر إليوت، أو أنه أسهم فى الأدب الإنجليزى بشئ أصيل ؟

الفصل الأول من الرسالة : «إليوت وأودن ـ سجل تاريخى» يقدم الخلفية التاريخية لهذه القضية . إنه ينقسم إلى ثلاثة أقسام : (١) تعارف الشاعرين . (٢) إليوت باعتباره ناشرا لأعمال أودن . (٣) رأى إليوت فى أودن .

اكتشف أودن عمل إليوت لأول مرة فى عام ١٩٢٦ حينما كان طالبا جامعيا فى كلية كرايست تشرش إحدى كليات جامعة أوكسفورد . وقد كان توم دريبرج أحد أصدقاء الروائى إيفلين وو ـ هو الذى وجه نظر أودن إلى شعر إليوت . كان هذا الكشف نقطة تحول فى حياة أودن . فقد غير من شخصيته . ومن أسلوبه الشعرى ، ومن تصوره لما يجب أن يكون عليه الشعر .

وقد تبنى إليوت عمل أودن ونشره فى مجلته المسماة «المعيار» (ذاكرايتريون) ومن خلال دار النشر التى كان أحد مديريها . دار «فيبر وفيبر» بلندن، بدأت علاقتهما عندما قدم أودن فى يونيه ١٩٢٧ مجموعة قصائد للدار بهدف النشر . وبرغم أن إليوت رأى ، عند قراءتها ، أنها غير صالحة للنشر ، فقد عبر لأودن عن رغبته فى متابعة أعماله القادمة . وبعد ذلك بثلاثة أعوام نشر إليوت مسرحية أودن القصيرة المسماة «مدفوع من كلا الجانبين» فى عدد يناير ١٩٣٠ من مجلة «ذاكرايتريون» . وفى ذلك العام نفسه نشر إليوت أول ديوان لأودن ، وعنوانه «قصائد»،وأصبحت دار النشر التى يرأسها صاحبة الحق فى إخراج كل أعمال أودن فى المستقبل .

ويذكر ستفن سبندر ـ صديق أودن ـ أنه «من بين كل أبناء جيلى ، كان إليوت يعجب بأودن أكثر ما يعجب» (كتاب «الثلاثينيات ومابعدها» ، الناشر كولنز / فونتانا . ١٩٧٨) . ولم يكن هذا الإعجاب ، على أية حال . خاليا من التحفظات . فعلى سبيل المثال عندما وصف أودن تنسون يوما بأنه أغبى الشعراء الإنجليز العظماء . علق إليوت بقوله : «لو كان أودن عالما حقا . لوسعه أن يجد شعراء آخرين أشد غباء» . ولايدرى أحد حتى اليوم من الشعراء الذين كان إليوت يفكر فيهم عندما قال هذه الكلمة .

ويفحص **الفصل الثانى** «كتابات أودن عن إليوت» إشارات أودن إلى الشاعر الأكبر . فى نثره وشعره على السواء . لقد نظم أودن قصيدة عنوانها «إلى ت . س . إليوت فى عيد ميلاده الستين» (١٩٤٨) لم تكن مجرد تحية شكلية . وإنما كانت قصيدة جيدة فى حد ذاتها . إنها تستخدم لغة إليوت ذاته ولغة القصص البوليسى ـ الذى كان كلا الشاعرين به مولعا ـ لكى توحى بما كان إليوت يعنيه لدى جيل أودن .

كذلك كتب أودن ـ فى فترات متفرقة من حياته ـ خمس مقالات عن إليوت . نشرت فى مجلات أدبية مختلفة . وكتب مراجعة لمختارات إليوت من شعر كبلنج ، كما أنه كثيرا ماكان يشير إلى إليوت فى مقالاته ومحاضراته ومراجعاته للكتب .

والفصل الثالث يعالج أثر إليوت فى نقد أودن الاجتماعى . وهنا كان من الضرورى أن نفرق بين فكر أودن قبل ١٩٣٩ تقريبا وبعد ذلك التاريخ . لقد كان أودن ـ فى مرحلته الباكرة ـ معرضا لعدد من المؤثرات . فمن ناحية : هناك قدرية مأساوية فى جوهرها، أقرب إلى ما نجده لدى الشاعر والروائى توماس هاردى . وهذه القدرية ترتد بأصولها إلى الشعراء الأنجلوسكسون ، بل ترتد ، أبعد من ذلك ، إلى عالم ما قبل المسيحية : عالم الكتاب المسرحيين الإغريق ، وأساطير الشمال . ومن ناحية أخرى هناك تجريبية ببعض مفكرى القرن التاسع عشر والقرن العشرين ، ممن طمحوا إلى إقامة نظرياتهم على أساس علمى ، كماركس وفرويد . وعقب عودة أودن من الحرب الأهلية الإسبانية فى عام ١٩٣٧، بدأ فكره السياسى والاجتماعى يمر بتغيرات جوهرية . لقد بدأت آماله المعقودة على الطهارة الثورية لليسار تتحطم . وبدأ يدرك أن المذهب الإنسانى الليبرالى الذى كان حتى ذلك الحين مؤمنا به قد عجز عن الوقوف فى وجه الفاشية والنازية . وكشف عن بعض علماء اللاهوت البروتستانتى من أمثال سورين كيركجارد ورينولد نيبور ، وتأثر ببعض المفكرين المسيحيين من أمثال س . لويس ، وتشارلز وليمز ، وت . س . إليوت . تضافرت هذه العوامل كلها على إعادته إلى إيمان صباه . وبديهى أن هذا التحول لم يتم بين عشية وضحاها . فقد اقتضاه الانسلاخ عن لاأدرية شبابه نضالا روحيا وتفكيرا شاقا . ولكنه تمكن فى النهاية من العودة إلى أحضان الدين .

ويتناول الفصل الرابع أثر إليوت فى نقد أودن الأدبى . كان هذا الأثر عميقا ، لازم أودن طيلة حياته . لقد شكل ذوق إليوت الأدبى أودن (فجعله مثلا يميل إلى دريدن وينفر من شيلى) كما شكل آراءه فى طبيعة الشعر ، والميزان الشعرى للقيم . وقد انتهى المطاف بأودن إلى أن يصير ، كإليوت ، مناهضا للرومانسية ، ومؤمنا بالتقاليد واللاشخصية . وأن يكون رد فعل ضد ذاتية الرومانسيين من شعراء القرن التاسع عشر .

وإذ كان أودن ممثلا للجيل الذى جاء بعد جيل الحداثة ـ باوند وإليوت وجويس ـ فقد تكونت تصوراته للشعر فى كنف إليوت ؛ فإن إيمانه باستمرارية الماضى والحاضر ، وكون الشاعر صانعا واعيا ، يتلاقى ـ من حيث الأساس ـ مع آراء إليوت وت . إ . هيوم وغيرهما ممن رفعوا لواء الكلاسية الجديدة فى العقود الأولى من هذا القرن .

على أن دين أودن لنقد إليوت ـ رغم جسامته ـ كان أقرب إلى الإيحاء الخصب الذى يولد رؤى نقدية جديدة . فعلى الرغم من أن كثيرا من افتراضات إليوت الفكرية ترى وراء نقد أودن ، فإن هذا الأخير لم يكن قط مجرد مردد للصدى . أو محاك لإليوت محاكاة عمياء . إن كلمات وعبارات من إليوت لاتفتأ تعاود الظهور على سطح كتاباته ،ولكنه يوظفها دائما فى خدمة عقل أصيل مستقل .

ويعالج الفصل الخامس أثر إليوت فى شعر أودن . إن انجلترا ـ فى عمل أودن الباكر ـ أشبه بأرض جدباء تقف فى حاجة ماسة إلى مياه النعمة والإيمان . فثمة رغبة عميقة فى الموت ـ من طراز ماقد تحدث عنه فرويد ـ تنخر فى لباب حضارتنا . فالعلاقات الشخصية مقضى عليها بالفشل . وتلك نتيجة محتومة لمناخ الفكر والشعور المريض . والرجال لايستطيعون أن يتحرروا من عقدهم الأوديبية . وأن يطرحوا وراءهم قبضة أمهاتهم الخانقة . والعلاقات بين الجنسين شقية ، والجنسية المثلية موضع مطاردة واضطهاد . وربما كان فكر أودن فى هذه الأمور وغيرها متأثرا بفكر الروائى إ . م . فورستر ، وكذلك صديقه كريستوفر إيشروود .

ونجد كثيرا من الأساليب الفنية التى يستخدمها أودن فى شعره ـ الرمزية ، وصور المدينة الكبيرة ، ومنطق الخيال ، والمنهج الإلماعى أو الإشارى دروسا لقنها عن إليوت .

وإذا كانت نظرة إليوت إلى انجلترا الحديثة على أنها أرض جدباء ، اقتصاديا وروحيا ، قد استأثرت بخيال أودن فى الثلاثينيات ، فإن أودن لم يستسلم لما يرى فيه البعض نزعة انهزامية من جانب إليوت لقد كان الشاعر الأصغر سنا أكثر تفاؤلا بطبيعته . ومن ثم فقد عمد إلى الرد على تشاؤمية قصيدة إليوت «الأرض الجدباء» (١٩٢٢) بالتماس الخلاص فى علم النفس الفرويدى وفى الماركسية . وحينما أخفقت هذه الوسائل بدأ ـ كإليوت ـ يعود إلى حظيرة المسيحية .

ونحن نجد أودن طوال حياته الشعرية ، وخلال تطوره من داعية يسارى إلى شاعر كلاسيكى جليل ، قد ظل محتفظا بالكثير من ملامح مرحلته الإليوتية : النغمة الساخرة ، والصور المغربة ، وتغيرات المفتاح والنغمة ، والاقتضابات العقلية واللفظية التى تولد ألوانا من الغموض .

كان كلا الشاعرين ـ من ناحية المادة ـ مهتما بقضايا ميتافيزيقية ودينية إلى جانب اهتمامه بالأزمة الاجتماعية ومظاهر التفكك الثقافى . ويبدو أن معالجة إليوت لهذه الموضوعات كانت أدوم أثرا ، وأبقى على الزمن ، من معالجة أودن لها . أو كما يقول الناقد أ . ألفارز فى أحد كتبه : «على حين حور إليوت حساسية عصره ، لايعدو أودن أن يكون قد اقتنص نغمته» .

بلغ أثر إليوت فى شعر أودن ذروته فى ثلاثة عقود هى : الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات . أما بعد ذلك فقد انتهج أودن دربا مستقلا ، ودخل مرحلة «هوراسية» كلاسيكية ، يظهر لنا بها فى صورة رجل متحضر ، ذى سخرية رهيفة ، يحب بيته الدافئ وما ألفه من أصدقاء وأثاث ، وينظر بكثير من الشك إلى قضايا العالم الأكبر من حوله . ولم تنتج هذه المرحلة الأخيرة شيئا فى مثل شموخ «الرباعيات الأربع» ـ نتاج شيخوخة إليوت ـ ولكننا لانبدو أن نخلص من هذا إلى القول بأن أعمال أودن الأخيرة تمثل انحدارا عن مستوى أعماله الأولى ؛ فهى أعمال جيدة فى حد ذاتها ، وإن لم تكن ـ فيما يحتمل ـ قادرة على أن تخلد خلود أعمال إليوت الأخيرة .

ويناقش الفصل السادس أثر إليوت فى مسرحيات أودن الشعرية . نمتْ «مدفوع من كلا الجانبين» (١٩٢٨) و «رقصة الموت» (١٩٣٣) على أثر شذرتين دراميتين لإليوت نشرتا لأول مرة فى مجلة «ذا كرايتيريون» فى ١٩٢٦ ـ ١٩٢٧ تحت عنوان «سوينى فى نزاله» . أما مسرحيات أودن الثلاث التالية ـ وكلها مكتوب بالاشتراك مع كرستوفر إيشروود ـ فهى تردد عدة أصداء من مسرحيتى إليوت «الصخرة» (١٩٣٤) و«جريمة قتل فى الكاتدرائية» (١٩٣٥) . من شعر إليوت الباكر . كان إليوت وأودن يشتركان ، كلاهما ، فى نفورهما من مواضعات المسرح الطبيعى المغرق فى الواقعية،وفى فطنتهما إلى الإمكانات الدرامية التى تنطوى عليها أشكال مسرحية أقدم عهدا،من قبيل مسرحيات الأخلاق فى العصور الوسطى ، والجوقة فى المسرح الإغريقى.وبالرغم من أن حياة أودن المسرحية كانت قصيرة الأمد ـ ظهرت آخر مسرحية له «على التخم» عام ١٩٣٨ ـ فقد أحسن استخدام ماتعلمه من تجارب إليوت الدرامية .

بعد هذه الفصول الأربعة ـ وهى مركز الرسالة ـ نجد فصلا عنوانه «أكان إليوت مدينا لأودن ؟» . عن هذا السؤال يجيب الباحث بالإيجاب ، مع بعض التحفظات ؛ فثمة دلائل على أن مسرحية أودن المسماة «رقصة الموت» (١٩٣٣) قد كان لها بعض الأثر فى مسرحية إليوت المسماة «الصخرة» (١٩٣٤) . إن العملين يشتركان فى الكثير : النكهة السياسية المعاصرة ، والبحث عن مخلص ، والإشارة إلى الغزو الدانمركى لانجلترا ، ونزعة معاداة السامية لدى بعض الشخصيات ، واستخدام المصطلح العامى ، بل النظم الركيك عمدا فى بعض المواقف .

كذلك خلفت مسرحية أودن المسماة «الكلب تحت الجلد» (١٩٣٥) ومسرحيته «صعود ف ٦» (١٩٣٦) ـ وبالأخص هذه الأخيرة ـ بعض آثار على مسرحية إليوت «اجتماع شمل الأسرة» (١٩٣٩) . على أن أودن لم يؤثر فى اتجاهات إليوت

الاجتماعية أو السياسية . وقد كان إليوت ، عادة ، يحيل ما أخذه من أودن إلى شئ أفضل ، أو على الأقل إلى شئ مختلف .

وتنتهى خاتمة الرسالة ، بعد أن تجمل ما فصلته من خيوط ، إلى عدد من النتائج أهمها :

١ - أثر إليوت فى شعر أودن من حيث الموضوع والتقنية على السواء . لقد شكل إليوت نظرة أودن إلى حضارتنا ، كما زوده بالأدوات الفنية القادرة على أن تعكس فوضاها وشذريتها .

٢ - كان نقد إليوت الاجتماعى من العوامل المساعدة على إعادة أودن إلى المسيحية ، وتبصرته بأوجه النقص فى نظريات فرويد وماركس وغيرهما . وكناقد أدبى ، أثر إليوت فى أودن من حيث الإيمان بفكرة الموروث ، وطبيعة الشعر ، ودور الشاعر فى المجتمع الحديث .

٣ - كان أثر إليوت فى أودن على العموم أثرا محمودا ، فهو لم يؤد إلى المحاكاة العمياء، وإنما خلق مصطلحا شخصيا فرديا متميزا. وعلة ذلك - كما يقول أ . ت . تولى فى كتابه «شعر الثلاثينيات» - هى أن أودن كان ينظر إلى إليوت «على أنه قدوة تحتذى أكثر منه نموذجا ينسخ» .

٤ - لم يكن التأثير قادما على الدوام من اتجاه واحد ، إذ يبدو أنه قد كان لأودن بعض الأثر فى مسرح إليوت فى الثلاثينيات .

ويبقى - فى النهاية - أن نضيف أن إليوت لم يكن ، بحال من الأحوال ، المؤثر الوحيد ، أو حتى المؤثر الأكبر ، فى أودن . فهناك دانتى ، ولانجلاند ، وبوب، الذين قال أودن يوما إنهم أكبر المؤثرات على إنتاجه . وإلى هذه الأسماء ربما ينبغى أن نضيف اسم توماس هاردى الذى اكتشفه أودن لأول مرة عام ١٩٢٣ ، وظل من شعرائه المفضلين طوال حياته .

ثمة اتجاه بين النقاد المعاصرين إلى التمييز بين موروثين من تقاليد الشعر الإنجليزى : فهناك من ناحية موروث رمزى نشأ فى فرنسا (وكان شاعر وناقد أمريكى - إدجار آلان بو - من رواده) وتجلى فى أعمال بودلير ولافورج وكوربيير، وغيرهم ، ثم استنبته باوند وإليوت فى تربة انجلترا . وهناك ، من ناحية أخرى ، موروث إنجليزى صميم يضرب بجذوره - كما يقول الناقد صمويل هاينز (ملحق التايمز الأدبى ، ٤ فبراير ١٩٧٧) - فى غنائيات العصور الوسطى ، وقد نقله إلى القرن العشرين توماس هاردى ، مارا بشعراء من طراز وردزورث وجون كلير . ومن رأى كاتب هذه الرسالة أن الزمن قد يثبت أن إنجاز أودن الفريد يتمثل فى جمعه بين هاتين الجديلتين من جدائل الموروث . لقد زاوج أودن بين عالمية الموطن الإليوتية ، وإنجليزية هاردى الصميمة . ومن اجتماع هذين العنصرين فى عمله خلق فنا مبتكرا عصرى المذاق من ناحية ، وتقليديا راسخ الجذور من ناحية أخرى .

وتنتهى الرسالة بقسم ببليوجرافى يضم (١) ببليوجرافيا عن الأعمال المذكورة فى البحث (٢) ببليوجرافيا عن أغلب ما كتب عن أودن بمختلف اللغات فى الفترة من ١٩٧٦ - ١٩٨٢ (٣) ببليوجرافيا عن أودن فى اللغة العربية (ترجمات ودراسات) فى الفترة من ١٩٤٨ إلى ١٩٨٢ .



● فى ندوة الحوار العربى الأوربى بهامبورج ●

ازدواج المنطلقات وأحادية النظرة وذاتية الخطاب

صبرى حافظ

تنطوى العلاقة بين العرب وأوروبا على قدر كبير من الكثافة والتوتر والتعقيد، ليس فقط لأنها علاقة حركية مشروطة بقدر كبير من الحتمية والقدرية التى لافكاك منها . أو لأنها علاقة تاريخية تمتد فى أغوار إلى قرون وقرون وتتبدى عبر كل مرحلة تاريخية معينة فى صورة متميزة ورداء جديد ، وإن لم تخل هذه الصور جميعا من سمتى التوتر والتعقيد . ولكن أيضا لأنها علاقة بين قطبين حضاريين متباينين،بل متنافرين . ومن هنا فإنها تنهض على جدلية الجذب والتنافر واستهواء الضد لنقيضه ورغبته فى الاستحواذ عليه والصراع معه وأحيانا تدميره ؛ وتنطوى عبر مراحلها التاريخية على قدر كبير من تبادل الأدوار والمراكز . حيث تخضع حضارة لأخرى مرة ثم تعود هذه الحضارة الخاضعة فتنهض من كبوتها . بل تخضع الحضارة التى هزمتها من قبل لنفوذها وأحيانا لسيطرتها الكاملة .

ومنذ وعى كل جانب من الجانبين بوجود الآخر وهذا التوتر القائم على الجذب والتنافر لا ينتهى بينهما . فقد غزا العرب أوروبا عسكريا وفكريا إبان ازدهار الدولة العربية فى العصرين الأموى والعباسى . ثم دارت الدوائر وحاولت أوروبا غزو العرب إبان الحروب الصليبية ، وما إن تصورت أنها حققت انتصارها حتى هب العرب بقيادة صلاح الدين وردوا فلول الجيوش الأوروبية خائبة على أعقابها . وعكفت أوروبا على جراحها تدرس وقائع هزيمتها وتهضم كل إنجازات النهضة العربية . ثم لا تلبث النهضة العربية الحديثة فى مطالع القرن التاسع عشر أن تدق بجيوش محمد على أبواب أوروبا فى حرب المورة فتجتمع أوروبا لتوقف الزحف العربى ، بل تشرع بعد ذلك بعقود قليلة فى فرض حمايتها أو انتدابها أو احتلالها على أجزاء مختلفة من الوطن العربى فارضة،عليها رؤاها الحضارية وثقافتها .

لكن الصحوة العربية التى بدات فى عصر محمد على فى مصر لم تسمح للاستعمار الأوروبى الحديث فى القرن الماضى أن يستقر للحظة

هاتنا فى أى بقعة من أرض الوطن العربى ؛ فتتواصل ضده المقاومه الشعبية والوطنية منذ البداية ـ وهذا مالم يحدث فى بقاع كثيرة أخرى، استطاعت أوروبا استعمارها وتوطيد سيطرتها عليها دون مقاومة تذكر فى هذا الوقت ـ واستمرت هذه المقاومة وتواصلت طوال الحقبة الاستعمارية وحتى تخلص الوطن العربى من الاستعمار كلية ، وإن فشل حتى الآن فى انتزاع آخر خناجره الكريهة والمغروزة فى قلب الوطن العربى فى فلسطين المحتلة .

ولاتزال هذه العلاقة الكثيفة المتوترة فاعلة فى واقعنا المعاصر وهذا التوتر والكثافة والتعقيد هو الذى فرض ، أو بالأحرى طرح فى مرحلة جديدة من مراحل هذه العلاقة الفاعلة شعار الحوار ومنطقه . ويفترض الشعار بطبيعة اسمه ذاتها منطق الندّية والجديّة والرغبة الصادقة فى الفهم والتفاهم وتشييد جسور التواصل العقلى التى تعبر عليها ـ فى اتجاهين لا اتجاه واحد ـ المصالح والرؤى والمنافع، وتتوثق عبرها عرى العلاقة وتزدهر فاعليتها . فكيف تم هذا الحوار ؟ وماطبيعة ندوة الحوار الأوروبى العربى التى عقدت بهامبورج بين ١١ ـ ١٦ أبريل (نيسان) ١٩٨٣ والتى خصصت للجانب الثقافى والحضارى فى هذا الحوار ؟ وهو فى الواقع أخطر الجوانب جميعا وأهمها وأكثرها قدرة على ترسيخ القواعد التى ينطلق منها الحوار فى شتى المجالات الأخرى . وماذا جرى فى هذه الندوة الهامة التى أنفق عليها العرب والأوروبيون ببذخ و سخاء ؟

بين التخصيص والعمومية

ومن البداية نلمس نوعا من الازدواجية فى منطلقات فهم كل من الطرفين لطبيعة هذا اللقاء ونوعيته . فلم يكن اللقاء من نوعية الاجتماعات الاحتفالية الضخمة التى تكرس لها الأمكانيات الهائلة وينفق عليها ببذخ وسخاء ، دون أن تتمخض عن حصاد يتناسب مع مابذل فيها من جهد وما علق عليها من آمال ، وكأن المقصود هو الطقوس الاحتفالية ذاتها ومايصاحبها من ضجيج إعلامى ، وإن كان فيه الكثير من ملامح هذه الاجتماعات وسماتها الاحتفالية ، وكأن القضية المطروحة ليست إلا مجرد تكأة لعقد تلك الاجتماعات التى ما تلبث أن تدير ظهرها لتلك التكأة ، لتستمتع بما يتيحه الاجتماع ذاته من مراسيم ، وتستهويها جلسات التشدق بالألفاظ وطقوس التنويم بالخطب والكلمات والأعيب البلاغة اللفظية .

ولم تكن الندوة أيضا من نوعية اللقاءات الهادئة المتواضعة التى تكرس جل جهدها للدرس الدقيق لقضية ، أو البحث الموضوعى الرصين لأبعاد مشكلة واستقصاء شتى احتمالاتها ، وتتفتق عن مشروعات بناءة ونتائج ملموسة واضحة . وإن كان فيها أيضا شىء كثير من سمات هذه اللقاءات الرصينة الجادة، لأن عنوانها المتواضع « ندوة » أو Symposium بالانجليزية أو الفرنسية أو الألمانية ـ فهى كلمة لاتينية تستعمل فى معظم اللغات الأوروبية ـ ينطوى على رغبة واضحة فى اعتماد أسلوب حلقات العمل والجدل الثقافى المعمق .

غير أن الندوة فى الواقع جاءت خليطاً هجيناً من الأسلوبين؛ فبرغم عنوانها المتواضع « ندوة » فقد جمعت أكثر من ١٥٠ مشاركا بالصورة التى جعلتها أقرب إلى المؤتمرات الفضفاضة منها إلى الندوات وحلقات البحث . ولاغرو فإن وراءها الإمكانيات المادية والتنظيمية لمجموعتين من أقوى المجموعات الإقليمية فى عالمنا المعاصر وهما مجموعة الدول العربية ممثلة فى جامعة الدول العربية،ومجموعة السوق الأوروبية المشتركة ممثلة فى هيئة المجموعة الأوروبية . ومن هنا ظلت هناك درجة من التوتر بين طموحات هذه الندوة الأكاديمية والعلمية وبين الطبيعة السياسية والأهداف الحضارية الشاملة الكامنة وراء الدعوة لمثل هذه الندوة والمتمثلة فى نوعية الإجراءات التنظيمية وتكوين الوفود الممثلة لكل جانب من جانبى الحوار .

إجراءات ذات مغزى

ومن البداية سنجد أن جغرافية المكان الذى عقدت فيه الندوة ، وعملية تنظيمها وطبيعة الاختيارات الصغيرة ، ونوعية التمثيل ، لاتقل فى أهميتها ودلالتها عن الرؤى التحتية العميقة التى ينهض عليها هذا الحوار عما دار فى جلسات هذه الندوة العامة ، أو فى حلقات بحثها المتخصصة ، من مداولات ومناقشات ، أو ما وصلت إليه فى نهاية اجتماعاتها المتصلة من توصيات وقرارات . وكان من أهم هذه الإجراءات الدالة اختيار ألمانيا مكانا لعقد هذه الندوة ؛ فألمانيا من أكثر دول المجموعة الأوروبية براءة من الدم الذى أريق طوال القرنين الأخيرين فى ساحة الصراع العربى الأوروبى ؛ وهى فى نفس الوقت واحدة من كبريات دول المجموعة الأوروبية ومن أكثرها تأثيرا فيها وأنجحها اقتصاديا وحضاريا ؛ ناهيك عن إسهامها الفكرى والحضارى المتميز ؛ فهى موطن كانت وهيجيل وأدورنو ، وجوته وشيلر وهاينى وتوماس مان وهيرمان هيسه ، وباخ وبيتهوفن وفاجنر وغيرهم من كبار الهامات الفكرية والإبداعية فى الثقافة الأوروبية ؛ كما أنها ـ وهذا أمر جوهرى بالنسبة لهذا الحوار ـ مهد واحدة من أكثر حركات الاستشراق عمقا واستيعابا وموضوعية فى معرفة الثقافة الإسلامية والعربية ودراستها وخدمة تراثها الفكرى والروحى واللغوى على السواء . ومن هنا كان الاختيار محاولة من الجانب الأوروبى لنزع سلاح الجانب العربى وإلغاء تحفظاته من جهة، ولطرح الإرث الأوروبى الكئيب ضد الشرق خلف ظهره من جهة أخرى .

واختارت ألمانيا بالتالى مدينة هامبورج ليدور فيها هذا اللقاء . فهى واحدة من أبرز مدن عصبة المدن الهانسية الحرة ، وهى بوابة أوروبا الشمالية ، لا بوابتها على الجنوب الذى يقع فيه الوطن العربى وإنما بوابتها على الشمال والغرب وعلى العالم من خلالها . فأوروبا لا تريد أن ترى العالم من خلال الانفتاح المباشر عليه،وإنما من خلال تمريره عبر مرشح ثقافتها الغربية والشمالية . وهى ـ أى هامبورج ـ معقل الحداثة ومهد فكرة الحرية الغربية البرجوازية التى نهضت على دعامتها الفكرية الحضارة الغربية المعاصرة .

ينطوى هذا الاختيار الجغرافى إذن على افتراض مبدئى أو على مصادرة جوهرية مؤداها أن جذور النهضة الأوروبية الحالية لا تنهض

على اللقاء بإنجازات الحضارة العربية والإسلامية الزاهية فى العصور الوسطى ، وإنما على فكرة الحرية الفردية التى انبثقت عن عصبة المدن الهانسية الجرمانية القديمة . ومع أن ألمانيا عهدت بمسؤولية تنظيم هذه الندوة إلى معهد الاستشراق الألمانى بجامعة هامبورج فإنه آثر ألا يعقد جلساتها فى قاعات المعهد أو مدرجات الجامعة ، وإنما فى قاعات واحد من الفنادق القديمة الباذخة وهو فندق أطلانتيك الذى يطل على بحيرة إليستر الجميلة فى قلب المدينة القديمة ، وكأنما يحرص على تجريد اللقاء من طابعه الجامعى الضيق،وأن يعطيه بعدا احتفائيا عاما .

التمثيل بين الاعتذارية والدفاعية

فإذا كان لهذا الحوار أن يبدأ فلابد أن يبدأ جغرافيا على أرض أوروبية،وأن ينطلق من فوق منصة أوروبية عامة ، حتى لوكانت جامعة الدول العربية هى التى دعت إليه . وحتى تبرهن أوروبا على أهمية هذا المنطلق ودلالته فقد عمدت إلى اختيار ممثلى الجانب الأوروبى فى هذا الحوار بطريقة جيدة . إذ عهدت إلى كل بلد من بلدان المجموعة الأوروبية باختيار الوفد الذى يمثله فى هذا الحوار من ٦ ـ ١٠ أشخاص . وحاولت البلدان الأوروبية عموما أن تختار وفدها من بين أفضل المتخصصين فيها فى شئون العالم العربى أو الإسلامى ، وأكثرهم خبرة به فى كل بلد من هذه البلدان .

كان هذا هو جوهر الاختيار وإن اختلفت مظاهره وتبدياته قليلا من بلد إلى آخر . فبينما كان أغلب ممثلى إيطاليا وهولندا وأيرلندا من أساتذة الجامعة المتخصصين فى الدراسات العربية والإسلامية ، فإن كلا من فرنسا وألمانيا وبلجيكا حاولت تحقيق نوع من التوازن بين الجامعيين والسياسيين من سفراء أو ساسة متخصصين فى الشئون العربية . أما انجلترا فقد حاولت تحقيق توازن أعرض بين الجامعيين والكتاب والإعلاميين والساسة . إذن فقد قدم الجانب الأوروبى أفضل عناصره الدارسة للعالم العربى ، أو صاحبة الخبرة الطويلة فى التعامل الإعلامى أو السياسى معه ، وكأنه يريد أن يؤكد معرفته الجيدة بالعالم العربى ، بمشاكله وقضاياه ، وأن يعتذر عن سنوات التشويه الطويلة لسمعة العالم العربى والإسلامى ، وعن الصورة المشوهة التى رسمتها للعربى أجيال متلاحقة من ناشرى الأغاليط والتحيزات .

فماذا فعل الجانب العربى ؟ بدلا من أن يقدم العرب أفضل المتخصصين بينهم فى الدراسات الأوروبية ، وأصحاب الخبرة الطويلة فى التعامل الحضارى والثقافى والعلمى معها ، كان عدد كبير من المشاركين العرب من موظفى الجامعة العربية الرسميين،الذين وجدوا فى الندوة فرصة سانحة لسفرة أوروبية مدفوعة التكاليف ، دون أن تكون لديهم القدرة على الإسهام فى أى حوار علمى خلاق وكان عدد قليل منهم من الوجوه الثقافية والرسمية والتقليدية فى بعض بلدان الوطن العربى ،التى فهمت أنها موفدة للدفاع عن سياسات حكوماتها الرسمية ، لا للمشاركة فى حوار فكرى وثقافى مجهد ، وكان ثمة عدد أقل من مثقفى العرب ودارسيهم،لا يتجاوز عددهم أصابع اليد الواحدة ، بل إن واحدا من أبرز المثقفين العرب الذين شاركوا فى هذا اللقاء بفعالية واقتدار وهو الأستاذ محمد أركون جاء ممثلاً لإحدى الجامعات الفرنسية .

ويبدو أن هذا الخلل الشديد فى التمثيل وتهافت مستوى الجانب العربى ليس نتيجة لغياب أو تغييب المثقفين المصريين عن هذا اللقاء ، ومعظم المثقفين الثوريين فى مختلف بلدان الوطن العربى فحسب ، ولكنه أيضا امتداد لتشكيل اللجنة المتخصصة فى التعاون الثقافى،والمنبثقة عن الحوار العربى الأوروبى،والتى أعدت موضوعات هذه الندوة ، إذ تكونت اللجنة من خمسة أعضاء أوروبيين كان اثنان منهما سياسيين هما إيرهارد كونت (الخارجية الألمانية) وبورى بوزيتى (الخارجية الإيطالية)،وثلاثة من أساتذة الجامعة هم د. أندريه ريمون (جامعة إيكس آين بروفانس الفرنسية)،ود. ديريك هوبوود (جامعة أكسفورد الإنجليزية) ،ود. فان نيوونهويز (معهد العلوم الاجتماعية الهولندى بلاهاى) ، وخمسة أعضاء عرب كانوا جميعا من موظفى الجامعة العربية بتونس وهم السادة الطاهر جيجا ، وإيميل الكيك ، وفايز عبد النبى ، وشحاته خورى ، وموفق عبد القادر . وقد يكونون جميعا من الموظفين الأكفاء لكن لم يعرف عن أى منهم إسهامه البارز فى ميدان الدراسات الغربية ، أو حتى العربية المعاصرة على ساحة الوطن العربى ، وليس بينهم واحد من كبار مثقفى الوطن العربى ، أو أبرز مفكريه المعاصرين .

وقد كان لهذا الخلل الواضح فى التوازن بين ممثلى المجموعتين فى اللجنة التى أعدت لهذه الندوة ، وبالتالى فى المشاركين من الجانبين فى الندوة ذاتها ، أثره الواضح على تأرجح الحوار بين الاعتذارية والدفاعية وغياب الندية ، وبالتالى الجدية عن ساحته : اعتذارية الجانب الأوروبى عن عدم فهمه أو إساءته للجانب العربى تاريخيا أو آنيا ، وهى اعتذارية تنطوى على جانب كبير من الدماثة والأدب ، فلايزال معظم الذين حضروا من الجانب العربى غير قادرين على تقديم مايستحق الفهم ، أو يدعو إلى تجاوز مرحلة الإساءة . ودفاعية العرب عن أنفسهم وتاريخهم القديم أو الحديث ، هى دفاعية تفتقر إلى الكياسة والموضوعية ، وتنطوى على اعتراف بالذنب أو الدونية ، وإلا فلماذا يدافع الإنسان عن نفسه إن لم يكن موضع ذنب أو موضع تهمة . كما أنها قد أوقعت معظم ممثلى الجانب العربى-دون دراية من أغلبهم ، أو تبصر- فى براثن أنشوطة الرؤية الشائهة والسائدة عن العرب ، والتى تسرى فى عروق كل مدارس الاستشراق الغربى على اختلاف منازعها واتجاهاتها ، تلك الرؤية التى تزعم أن العرب أناس ذوو حضارة عظيمة دارسة ، ولاحاضر لهم سوى حاضر متخلف يثير الشفقة .

وقائع الندوة

ولكيلا نستبق العرض بالنتائج،علينا أن نتعرف أولا على وقائع هذه الندوة ، وما طرح فى قاعاتها من قضايا ، وما دار فى جلساتها من مداخلات ومناقشات . ومن البداية سنجد أن وقائع هذه الندوة قد انقسمت إلى قسمين كبيرين ، أولها وأكبرهما هو قسم الحوار العام

الذى قدمت فيه البحوث . وطرحت فى ساحته معظم المداخلات الفكرية والمساجلات النظرية والمنهجية ، وثانيهما هو قسم حلقات العمل، الذى انقسم بدوره إلى ثلاث حلقات : أولاها لدراسة آفاق التبادل الثقافى ومشروعات التعاون فى البحوث والمطبوعات ، وثانيتها لبحث هجرة العمال والمتعلمين والضرورات الدافعة إليها وآثارها الاجتماعية والثقافية ، وثالثتها لمناقشة برنامج التعاون فى تعلم اللغات ووسائل النهوض بتعليم اللغة العربية للأوروبيين .

وإذا كانت حلقات العمل قد استهدفت ـ بطبيعتها ـ بحث الموضوعات المنوطة بها بطريقة متخصصة ، حول مائدة العمل المستديرة ، بغية الوصول إلى أوفق التوصيات والاقتراحات الرامية إلى التغلب على الصعوبات . أو صياغة الحلول القادرة على استئصال المشاكل ، والتخلص من أسبابها وأعراضها معاً ، والتى يمكن أن تعرض بدورها فى قاعة الحوار العام . فإن قسم الحوار العام وماقدم فيه من أبحاث ومداخلات هو الذى نستحق أن نتريث عنده بشىء من التفصيل .

وقد بدات جلسات ندوة الحوار بجلسة افتتاحية صبيحة يوم الاثنين ١٢ أبريل (نيسان) ١٩٨٣ قدم فيها كل من الممثلين السياسيين للجانبين العربى والأوروبى تصوره عن الحوار وهدفه منه . فبعد أن قام الدكتور كلاوس فون دونانى رئيس مجلس مدينة هامبورج الهانسية الحرة بتقديم كلمة ترحيبية باسم مدينته التى تستضيف الندوة الهـ . والتى تأمل أن تسبغ عليها من روحها وقيمها الحرة الكثير ، أعقبه وزير الخارجية الألمانى هانز ديتريتش جينشر يقدم كلمة المجموعة الأوروبية ويحدد طبيعة تصورها لهذه الندوة ، ثم أمين الجامعة العربية الشاذلى القليبى الذى قدم بدوره تصور المجموعة العربية لها .

اردواح الرؤى والمنطلقات

ومن البداية نلمس قدراً كبيراً من ازدواج الرؤى والمنطلقات المنهجية فى تصور كل من الجانبين للندوة ولطبيعة الحوار الذى سيجرى أثناءها . فمن الطبيعى أن يكون لكل جانب رؤاه وتصوراته الخاصة . ولكن من الضرورى ألا يكون هناك تناقض جذرى بين هذه الرؤى والتصورات ، وألا تحجب هذه التناقضات رؤية وجهة نظر الآخر وتصوراته ، أو تحول دون الحوار الحقيق معه . وإذا ما بدأنا بكلمة الممثل الأوروبى (وزير خارجية ألمانيا) سنجد أنها كلمة رجل جاء يعرض برنامجا للعمل ، يشغله الحاضر والمستقبل أكثر مما يهمه الماضى . ويعرف وقع أقدامه ومايريده لبلده أولاً ولأوروبا الغربية ثانيا ، من التعامل والحوار مع الوطن العربى . وهو يطرح برنامجه هذا على المتحاورين راغبا منهم فى تفهمه وتبنيه .

وبرغم دماثته وحصافته الواضحة فى تقديم برنامجه وتصوراته ، وفى التذرع بأسلوب الحوار والإقناع والجوار والمنطق التاريخى ، فإنك لا تستطيع أن تملك كعربى وأنت تنصت إلى كلماته الهادئة الرصينة أن تحس ببعض القلق لما يتخللها من مشاعر الاستعلاء الخفيّة ، ومن نزعات السيطرة الواهنة تارةوالبادية أخرى ، ومن هواجس البحث عن دور أوروبى ، أو بالأحرى السعى للعب دور أوروبى متميز فى المنطقة العربية ، لا باعتبارها جارا جديراً بالصداقة ـ وإن كان هذا ما يفصح به منطوق كلماته ـ وإنما باعتبارها ـ كما يتبدى من مضمونها التحتى وإيماءاتها الخفيّة ـ المجال الحيوى بالمفهوم الجرمانى العتيق للعملاق الأوروبى الوليد .

وإذا ما انتقلنا إلى كلمة الممثل العربى (الأمين العام لجامعة الدول العربية) سنجد أنها تفتقر إلى تعدد المستويات هذا ، وتتأرجح بين العتاب والاعتذارية . فقد استهلها بالإسهاب فى امتداح ألمانيا وحضارتها وعلاقتها بالعرب ، بصورة تنطوى على قدر من المبالغة ، ومقدار من الدونية التى تتبدى فى رغبته فى تبرئة العلاقات الألمانية العربية من شوائب العنف ، ونزعات السيطرة أو الهيمنة ، وفى دعوته إلى أن السبيل الأفضل لتأكيد الذات العربية يكون بالمعرفة المنهجية الموضوعية «لحضارة فرضت تفوقها المادى » ! ! .

ثم انطلق بعد ذلك للدفاع-بنغمة اعتذارية واضحة-عن صورة العربى ، مناشدا أوروبا أن تتخلى عن الصورة الشائهة التى كونتها للشرق باعتباره غامضا باطنيا ، وعن الأوهام الشائعة من أن الحضارة العربية لا تتلاءم أصلا مع مقتضيات التطور العصرى . ويحاول أن يقنعها بأن الحضارة العربية ليست حضارة القول والبلاغة اللفظية الجوفاء ، لأن لها ميراثا فكريا وروحيا خصيبا ، ينهض على التسامح العرقى والدينى وعلى التكامل والتداخل بين المجموعات الروحية والثقافية الداخلة فيها والصانعة لنسيجها الثرى المتميز ، بالصورة التى مكنتها من الانفتاح النقدى الخلاق على ميراث الثقافات الإنسانية الأخرى ، من يونانية وهندية وساسانية وبيزنطية وصينية .. الخ . وهو تفاعل أنعش حركة الترجمة وازدهرت فى فيئه المعارف والعلوم ، وتبلورت فيه الطريقة التجريبية فى البحث والاستقصاء وفتحت آفاقا بكراً وتقنيات جديدة للقياس والمعرفة .

وبعد التباهى بعراقة الماضى العربى المؤتلق جاء دور جهامة الحاضر المتهافت الذى لا تتوافر فيه الهياكل اللازمة للبحث القويم ، فتنزح منه الخبرات والعقول العربية إلى الشمال الغربى المتقدم ، مكرسة بذلك تخلف الواقع العربى أو معرقلة إيقاع تطوره ـ فهجرة العلماء ليست كهجرة العمال ، لأنها تحرم المجتمع من أرقى ثماره وأكثرها ضرورة لنموه وتطوره ، وتطرح بحدة مسألة نقل التكنولوجيا كموضوع رئيسى من مواضيع الحوار.ومن منطلق هذا الحاضر المثقل بالمشاكل طرح الشاذلى القليبى مسألة إنشاء دولة الكيان الصهيونى وأثرها الدامى على المنطقة العربية ، ومحاولتها الوحشية تدمير طابعها وشخصيتها واستئصال نماذجها الناجحة كالنموذج اللبنانى ، وفرض هيمنتها الكئيبة عليها ، منبها أوروبا إلى أخطار هذا الكيان،وإلى اعتبار هذه المسألة من القضايا الحيوية فى التعامل مع العرب أو الحوار معهم . ثم دعا أوروبا فى النهاية إلى مزيد من الاهتمام بمعرفة الحضارة العربية والإسلامية والتفتح عليها ، فى مقابل خروج العالم العربى من موقفه الانطوائى ودراسته للغرب دراسة تحليلية ونقدية معاً .

فهل استطاع الأوروبيون التفتح على الحضارة العربية والإسلامية دون استعلاء أو عقد ؟ وهل تمكن العرب من الخروج من دفاعيتهم الانطوائية والتخلى عن النقيضين العاجزين : الرفض البات للحضارة الغربية أو المحاكاة الببغائية لنماذجها من أجل إعادة النظرة النقدية الخلاقة فى الحضارة الأوروبية ومنجزاتها ومنطلقاتها . هذا ما سيجيب عنه تناولنا لأبحاث الندوة وخاصة فى يوميها الأولين المكرسين لمناقشة قضايا صورة كل حضارة من الحضارتين ، كما تنعكس على مرآة الحضارة الأخرى .

فى مرايا الآخرين

اتبعت الندوة أسلوبا تنظيميا جيدا . وإن شاب تطبيقه شيء من القصور - برغم الإمكانيات الجيدة التى توافرت لها - وهو أن تترجم جميع البحوث وتطبع وتوزع سلفا على المشاركين لقراءتها قبل مجيئهم إلى هامبورج . وفى الندوة يقدم صاحب البحث ملخصا شفهيا لبحثه فى عشرين دقيقة . يليه تعقيب متخصص من دارس من المجموعة المقابلة . فإن كان مقدم البحث عربيا فيجب أن يكون المعقب عليه أوروبيا ، والعكس بالعكس ولايقل التعقيب أهمية عن البحث نفسه ، بل قد يفوقه أحيانا فى العمق والثراء ، ولذلك فقد أعدت التعقيبات سلفا وطبعت كبحوث مستقلة . ثم عرضت هى الأخرى شفاهيا . وبعد تقديم البحث والتعقيب يفتح الباب للمناقشة من بقية المشاركين ، بحيث تقتصر كل جلسة على بحث واحد ، وبحيث تعقد فى اليوم الواحد جلستان طويلتان تتاح فى كل منهما الفرصة لمناقشة موضوع واحد . بأكبر قدر من الجدية والرصانة والعمق . هذا فضلاً عن جلسة يومية لحلقات العمل بعد الفراغ من الجلسة الصباحية الأولى .

وقد خصصت الجلسات الأربع الأولى للتعرف على صورة كل حضارة ، كما تتبدى فى مرايا الحضارة الأخرى ، والمشاكل التى تطرحها هذه الصورة بالنسبة لمسألة الحوار ذاته . فقدم أليساندرو بوساني (الأستاذ بأكاديمية لينشى القومية بروما) بحثا عن التصوّر الأوروبى للحضارة العربية ودلالات استجابته لهذه الصورة فى الجلسة الأولى . ثم قدم أنطون المقدسى (بوزارة الثقافة السورية) بحثا عن التصور العربى للحضارة الأوروبية وكيف يتعامل العربى مع هذا التصور فى الجلسة الثانية . وفى اليوم التالى قدم إدوارد مورتيمر (جريدة التايمز الإنجليزية) دراسة عن الأبعاد الداخلية والخارجية للحضارة الغربية فى اوروبا المعاصرة ، فى مرحلتها الانتقالية الراهنة ، ودلالة ذلك بالنسبة لمستقبل الحوار العربى الأوروبى . ثم قدم الدكتور عبد القادر زبادية (أمانة الجامعة العربية بتونس) بحثا فى الجلسة الرابعة بنفس العنوان ، ولكن عن الحضارة العربية فى عالمنا المعاصر ، وأبعادها الداخلية والخارجية فى هذه المرحلة الانتقالية ودلالات ذلك فى إطار مستقبل الحوار العربى الأوروبى .

وإذا بدأنا بالبحث الأول لأليساندرو بوساني سنجد أنفسنا بإزاء عرض تاريخى مسهب ودقيق لتصور أوروبا عن العرب ، والعوامل الفاعلة فى هذا التصور ، على مدى فترة تاريخية طويلة . وهو يعرض للمراحل المتعددة التى مرفيها هذا التصور ، عبر مرشح الكنيسة الثقافى والروحى والمعرفى ، وخرج بصورة مشوهة للعرب فى ذهن الدارس الأوروبى ورجل الشارع على السواء ، تستهدف تحريضهما المنظم على مقت العرب باعتبارهم عدو الكنيسة السياسى (وبالتالى أوروبا) آنذاك . ويحاول أن يدين هذه الأفكار ، أو الأغاليط العجيبة التى شاعت بين مثقفى أوروبا القديمة والوسيطة عن العرب . وأن ينقد ما بها من خطل وشطط وتحيز فى نوع فريد من نقد الذات الذى لا يستهدف تعرية هذه الذات بقدر ما يستهدف إكبار قدرتها على الاعتراف بالخطأ . ويتوقف فى عرضه هذا عند حدود العالم الأكاديمى الجاف ، دون التعرض لشتى تبديات صورة العرب عبر الوسائل المعرفية الأخرى ، ولا لدور هذه الصورة الكنسية الشائهة فى توليد مجموعة من الأنماط الغربية التى لاتزال فاعلة فى العقل الأوروبى رغم تصحيح الأكاديميين لها فى دوائرهم العلمية الضيقة .

وينهض بحثه فى الواقع على مصادرتين أساسيتين لا تقلان أهمية أو خطرا عن إغفاله لامتدادات الصورة التقليدية الشائهة للعرب فى الذهن الأوروبى : أولاهما أن الثقافة والحضارة العربية والإسلامية . وبتعبير أدق كل ماله قيمة فيهما قد أصبح الآن جزءاً لا يتجزأ من ثقافة الحضارة الغربية وقيمها . ليس فقط لأن المنابع الروحية للحضارتين واحدة أو متشابهة ، ولكن أيضا لأن الإنجاز الحضارى الكبير للثقافة العربية والإسلامية قد انتقل إلى أوروبا برمته فى القرون الوسطى ، فاستوعبته وهضمته وتمثلته واتخذته قاعدة لإنجازاتها الحضارية والفكرية الراهنة . وثانيتهما أن الحضارة الأوروبية هى «الحضارة» بأداة التعريف المفخمة ، فهى الأكثر نموا وتطورا . وهى القادرة على نقد نفسها نقدا ذاتيا وعلى طرح أية إجابات فاعلة للأسئلة والتحديات التى يواجهها عالمنا اليوم .

أما بحث أنطون المقدسى فإنه يبدأ بطرح مقولة أن الذات المتصورة تعبر عن نفسها فى صورة الآخر بقدر ما تقدم تصورها عنه . فهناك جدلية فاعلة بين الذات والآخر، تتمثل فاعليتها فى طبيعة التحورات التى انتابت صورة الغرب فى ذهن المثقف العربى . بدءا من الإعجاب الواضح فى كتابات الطهطاوى ، مرورا بالحيرة القلقة فى أعمال تلاميذ الأفغانى ومحاولتهم التوفيقية عند محمد عبده وعلى مبارك وقاسم أمين وشكيب أرسلان وخير الدين التونسى وغيرهم . ثم بالاحتذاء المطلق للنموذج الأوروبى بشتى اتجاهات هذا الاحتذاء البادية أو المستترة عند الأخوين صروف وشبلى شميل وفرح أنطون وأحمد لطفى السيد وإبراهيم اليازجى . وصولاً إلى مرحلة إعادة اكتشاف الهوية القومية فى تجلياتها الإسلامية عند شكيب أرسلان . أو العلمانية عند سلامة موسى ، أو العقلانية عند طه حسين . أو القومية عند نجيب العازورى وساطع الحصرى وزكى الأرسوزى . والتى وجدت فى زعامة جمال عبد الناصر تعبيرا قويا لشتى نزعات الفكر القومى من الناحيتين الحضارية والسياسية .

وإذا كانت مصادرات بوسانى تنطوى على قدر كبير من الغطرسة

المتخفية فإن مصادرات المقدسى ومنطلقاته تنطوى على قدر أكبر من التواضع والحيف ، لأنه لايرى فقط أن تصور العرب لأوروبا ليس فى الواقع إلا تصورهم للحلول التى يرونها عبر أوروبا لمشاكلهم وهمومهم القومية ، ولكنه يربط تطور التاريخ الفكرى العربى ، ورحلة الوعى القومى بهذا التصور ، باعتباره قوة فاعلة فى هذه الرحلة ، بل مصدراً أساسيا من مصادر وحيها وإلهامها ، إلى الحد الذى دفعه إلى تسمية مرحلة البحث عن حل خارج إطار النموذج الأوروبى عبر محاولات تلاميذ الأفغانى المتعددة بمرحلة «الحيرة» ، وكأن الهداية ومعرفة الطريق مرتبطة فحسب بالتعامل مع النموذج الأوروبى ، أوكما يقول باكتشاف الذات عبر صورة الآخر . وفى هذا قدر كبير من الظلم والحيف للتاريخ الفكرى للعرب فى القرن العشرين على الأقل .

تجليات اللحظة الراهنة

عندما نترك الجانب التاريخى ونبارح مناطقه الحرجة التى تضفى عليها التفسيرات والمنطلقات المنهجية المتعددة المزيد من الحرج والإبهام ، ونركز على اللحظة المعاصرة أو مرحلة «ما بعد الحداثة» ، كما سمتها أبحاث الندوة ـ وهى المرحلة التى أعقبت انسحاب أوروبا كمستعمر من العالم العربى ، وشهدت محاولاتها المتعددة لإعادة التعامل معه على أسس جديدة ـ سنجد أن الصورة تختلف كثيراً .
ففى دراسة إدوارد مورتمر التى قدمها فى جلسة الندوة الثالثة محاولة متوازنة لتقديم ما للغرب وما عليه فى رحلة تعرفه الحديثة للعالم العربى وتعامله الموقف معه ، وفى محاولته للاستجابة للمتغيرات الجديدة ومدى نجاحه فى إعادة التكيف مع قواعدها الجديدة .

لقد فرضت هذه المتغيرات طرح أوروبا فكرة التميز الأوروبى وراء ظهرها وإن لم يكن ، وليس من السهل عليها أن تتخلى عنها كلية ؛ فلا تزال أوروبا مؤمنة بأن حضارتها التى قامت على العقلانية والديموقراطية هى الحضارة ، وما عداها لغو وعبث ، لكنها مجبرة بحكم المتغيرات الحديثة أن تعيد النظر فى بعض رؤاها وتحيزاتها ، خاصة فى بعض القضايا الحساسة كقضية الموقف من الكيان الصهيونى الذى يعتبر ـ على حد تعبيره ـ إنجازا أوروبياً ، وتعبيرا عن فشل المشروع الليبرالى الأوروبى فى الوقت نفسه ـ ومن هنا فإن الانحياز الأوروبى له كان انحيازا مسبقا بديهيا ، غير أن ثمة بعض التغيرات التى يرصدها الباحث خاصة فى مرحلة مابعد ١٩٦٧ . حيث بدأت أوروبا تعى أن ثمة شعبا فلسطينيا عانى من الصهيونية التى ساعدتها أوروبا ، وأن له حقوقا ووجودا وقضية عادلة . وأخذت تبتعد ـ نفسيا على الأقل ـ عن الصهيونية .

وبعد ارتفاع أسعار النفط أخذ العالم العربى يزداد أهمية بالنسبة لأوروبا ، ليس فقط باعتباره مصدرا لعصب الحياة فى أوروبا : أى الطاقة ، ولكن أيضا باعتباره السوق الأقرب إلى أوروبا ، وهى سوق تتمتع بعض بلدانها بالغنى المفرط والقدرة الهائلة على الاستهلاك دون الإنتاج . ومع تزايد هذا الاهتمام تزايدت حركة البشر بين أوروبا والعالم العربى ؛ وهى حركة فى اتجاهين وإن كانت لا تزال تفتقر إلى التوازن على عدد من المستويات . وتبع ذلك ظهور اللغة العربية فى الكثير من شوارع مدن أوروبا الكبرى لأول مرة مكتوبة ومتكلمة ، وظهور مشاكل المهاجرين العرب فى هذه المدن مع بلاد تحتاجهم ولكنها ترفضهم فى الوقت نفسه .

أما البحث الرابع والأخير من أبحاث هذه المجموعة فهو بحث الدكتور عبد القادر زبادية عن الحضارة العربية فى عالمنا المعاصر ، وموقفها من متغيرات هذا العالم . وقد حاول بداءة أن يتعرف مكانة الحضارة العربية بين الحضارات المختلفة ، وجدلية علاقتها بالحضارة الغربية التى اعتمد ازدهارها على إنجازات الحضارة العربية فى عصرها الزاهر ، وأهمية عنصر التفتح والاتصال بثقافات الآخرين وفكرهم والاهتمام بالعقلانية منذ بدايات النهضة العربية القديمة ، وطبيعة ارتباط عصر النهضة الغربى بعصر الاستعمار الذى سدد لها أبشع الضربات والذى أدى إلى انتكاسة حضارية واضحة .

ومن هنا كان الاتصال الحديث بأوروبا يتم على وتر مشدود من السلب والإيجاب ، لايمكن بأى حال من الأحوال مقارنته بإيجابية الأثر العربى التاريخى على الحضارة الغربية التى استلهمت كل رؤاها العقلانية والعلمية من إنجازات العقل العربى القديم . ثم ينتقل بعد هذه الملاحظات المبدئية إلى الواقع المعاصر فيتحدث عن بعض سمات المرحلة الانتقالية الراهنة التى تمر بها الحضارة العربية وعن بعض همومها الشاغلة : أولها مسألة العامل البشرى وإعداده للنهوض بالمهام التى تتطلبها عملية النهضة والتحديث . وثانيها مسألة تزاحم الأضداد فى الثقافة العربية الراهنة التى انفتحت بلا شك على الجديد الأوروبى ، وحاولت فى الوقت نفسه الاحتفاظ بأصالتها الموروثة ، وعاشت مرحلة من الازدهار النسبى الحديث الذى اتجهت فيه اللغة إلى الجدية والبساطة ، وانفتحت فيه الثقافة على الجماهير الواسعة .

وثالثها حدة الرغبة فى التغيير وتغلغلها فى شتى مناحى الحياة ، بالصورة التى تستوجب إعادة تنظيم العمل وتنميط العلاقات الاجتماعية ، حتى يتحقق التغيير المطلوب ، دون أن تؤدى حركيته إلى كثير من السلبيات . ورابعتها نوعية التغيرات والتذبذبات الاجتماعية الحادة الناجمة عن تضخم المدن ومايصاحبه من مشكلات تعرقل إيقاع التنمية الحضارية فى عدد كبير من بلدان الوطن العربى، وتساهم فى زيادة قلق الشباب وتوتره . وخامستها مسألة الخلل فى البنية الاقتصادية فى الوطن العربى ككل ، ذلك الخلل الناجم عن التجزئة والتفتت ؛ فالبلاد الغنية بالثروات فقيرة فى الإمكانيات البشرية القادرة على استثمار هذه الثروات، والعكس بالعكس . وينتهى أخيراً إلى ضرورة التكامل الحضارى وحتميته .

وإذا تأملنا بحثى اللحظة المعاصرة سنجد أنهما يشيران إلى وجود أرض مشتركة للحوار لأنهما يتميزان بالمحاولة المخلصة لتعرف الذات فى علاقتها الحرجة مع الآخر ، بكل صعوبة هذه المحاولة وتناقضاتها الفاعلة .

الدين والعلمانية

إذا انتقلنا إلى الجلستين الخامسة والسادسة سنجد أنهما قد خصصتا لبحث قضية الدين والعلمانية وعلاقتهما بعملية التغييرات الحضارية التى عاشتها وتعيشها الحضارتان .. وهو موضوع على درجة كبيرة من الأهمية،ولذلك فقد استطاع أن يزود الندوة بأخصب أيامها وأكثرها حيوية وعمقا وثراء ، كما كان مقدمة حيوية للجلستين التاسعة والعاشرة فى آخر أيام الندوة ،اللتين خصصتا لقضية الهوية القومية لكل من الحضارتين فى معترك التغير الثقافى الراهن .

وقد عرض فى الجلسة الخامسة بحث أنطوان فيرجوت (من الجامعة الكاثوليكية بلوڤان ببلجيكا) وهو البحث الذى كان تعليق الدكتور محمد أركون (أستاذ الفكر الإسلامى بجامعة السوربون) عليه أهم من البحث الأصلى بكثير . ويعتمد بحث فيرجوت على المعطيات التاريخية فى تناوله للطبيعة الخاصة للمسيحية وتأثيرها على عملية العلمنة ، باعتبارها عملية تعتمد على المنطلق الفلسفى والتاريخى ، بالصورة التى تجعل العلمانية ذاتها مبدأ فلسفيا تاريخيا ، استطاع أن ينمو وأن يسيطر على مقدرات الحضارة الغربية ، مما دفع الدين برؤاه وقواه ومؤسساته إلى التراجع إلى مكان بالغ الثانوية فى المجتمع الغربى المعاصر . كما يعتمد البحث أيضا على المنهج النقدى الذى يلجأ إلى التحليل الفلسفى الذى يكشف عن حتمية العلمانية الغربية وينفى عرضيّتها ، والذى يطرح بدوره تساؤلاً ملحّا عما إذا كان من الحتمى أن تمر المجتمعات الأخرى بنفس هذا التغير الجذرى من الدينية إلى العلمانية .

وقد رفض الدكتور محمد أركون فى تعقيبه الهام على هذه الدراسة مسألة ثنائية المنطلق الموروث فى التعامل مع الدين والدنيا باعتبارهما بعدين متوازيين وموقفين ذهنيين متعاكسين ، وطرح بدلاً من ذلك فكرة المحورين المتقاطعين والمتداخلين اللذين تحكم حركتيهما الفاعلة مجتمعات «الكتاب » ، أى المجتمعات التى تأثرت فى تكوينها وحياتها بظاهرة «الكتاب المنزل» ، مثل (كتب العهد القديم والجديد والقرآن) ،التى تقيد أهلها بالوضع التأويلى الذى يحتاجون معه إلى قراءة نصوص مكتوبة ، لاستنباط ما يحتاجون إليه من الأحكام فى نشاطهم الفكرى والتشريعى واللغوى والسياسى . وهما محور النظر العمودى إلى العالم والأشياء والوضع البشرى الذى يفرضه الموقف الدينى المحكوم بالنص «المنزل» ، من أعلى إلى أسفل ، من الخالق إلى عباده . ومحور النظر الأفقى الواقعى التجريبى الذى يفرضه الموقف الدنيوى .

ولا تتم فاعلية أىّ من المحورين فى غياب فاعلية المحور الآخر أو فى عزلة تامة عنه . فلابد أن يتفاعل كل محور مع الآخر،لأن تجاهله لا يعنى إلغاءه ، وإنما يعنى قصورا منهجيا فى الفهم والتصور والتحليل . فرجل الدين الذى يريد أن يطبق شرائع الكتاب الذى يمارس به وعبره سلطته الدينية فى هذا الواقع، لا يملك الانفصال كلية عن الواقع ، وغالبا ما تتفاوت درجة احترامه له وتقيده به، بينما يتوق العلمانى الدنيوى إلى مثل أعلى واستلهام روحى ، يضفى على برودة واقعيته التجريبية شيئا من الشفافية والتحليق .

وتنبع جدلية هذين المحورين من جدلية أعمق بين ما يسميه أركون بـ «العقل الكتابى » و«العقل الشفاهى » . فقد أدى الوضع التأويلى الناجم عن الكتاب «المنزل» إلى تفضيل الثقافة المكتوبة على الثقافة الشفهية وتغليب العقل الكتابى على العقل الشفاهى ، ولهذا كله مجموعة من الأسباب الأنثروبولوجية المعقدة التى تسفر عن نفسها فى اللغة وفى غيرها من النظم الإشارية فى المجتمع . ولهذا فإن الدنيوية ــ فى رأى أركون ــ عنصر فاعل فى جميع الحضارات ، قد تتغلب على العقل الكتابى مرة أو يتغلب عليها العنصر الدينى أخرى . غير أن هذا لا يتعلق بتعاليم الدين بقدر ما يتعلق بالقوى الفاعلة فى تطوير كل مجتمع .

وقد كان الأجدى لمنظمى الندوة أن يمدوا مناقشة هاتين الدراستين إلى الجلسة السادسة ، لأن الرؤى والمنطلقات النظرية والمنهجية التى قدمها أركون قد أثارت اهتمام الجميع وفجرت الكثير من القضايا والنقاط الحيوية التى كان لابد أن تغنى الحوار ، إذا واصل المتحاورون مناقشتها ، غير أنهم لم يفعلوا ذلك ، وخصصوها لدراسة عبد الكريم اليافى (من مجمع اللغة العربية بدمشق) عن الدين والإحياء الروحى فى الوطن العربى ودلالته فى الحوار الثقافى مع أوروبا الغربية ، وهى دراسة اقتصرت على تصوير الوضع فى سوريا ، والعرض التاريخى العام لمختلف حركات الإحياء الدينى المعروفة فى الوطن العربى فى القرنين الماضيين . وهو عرض سردى يفتقر إلى الرؤية النقدية والمنهج الحاد والبصيرة التحليلية النافذة . ويحاول جاهدا أن يكون علميا بالمعنى الفقهى ، وأن يفرق بين الدين كجوهر وبين ممارسات الأفراد له ، دون أن يضيف إلى منطلقات فيرجوت المبدئية الكثير .

التغير الثقافى وصنع القرارات

إذا ما انتقلنا بعد ذلك إلى الجلستين الأخيرتين اللتين خصصتا لدراسة فان نيونهويجز (معهد الدراسات الاجتماعية بلاهاى) عن التغير الثقافى بوصفه مرجعا فى صنع القرارات الاجتماعية والسياسية ، ومعنى المناقشات الأوروبية الغربية عن مستقبل دولة الرفاهية ، ودراسة د . أحمد كمال أبو المجد (جامعة الكويت) عن توظيف الثقافة الإسلامية فى تحقيق تغيرات اجتماعية وسياسية فى المجتمعات العربية والإسلامية ، وجدنا أنهما شديدا الصلة بالجلستين اللتين خصصتا للدين والعلمانية ، بل يوشكان أن يكونا التكملة التطبيقية للمنطلقات والرؤى النظرية التى طرحت عند مناقشة جدلية الدين والعلمانية . ومن هنا سأتناول هاتين الجلستين الأخيرتين قبل الحديث عن الجلستين (السابعة والثامنة) اللتين خصصتا للأدب . ليس فقط لأن التسلسل الموضوعى فى العرض يتطلب ذلك ولكن لأن جلستى الأدب كانتا من أفقر جلسات الحوار وأشدها تخييبا للآمال .

وقد حاول فان نيو نهويجز أن يناقش ما آلت إليه العلمانية الغربية فى العصر الحاضر، ومانتج عن إنجازها الرئيسى ــ دولة الرفاهية الاجتماعية الأوروبية ــ من معضلات محيرة،وتغيرات جذرية فى التركيب الحضارى والإنسانى للمجتمعات الغربية ،مما فرض على

الباحث مجموعة من المشاكل الهامة فى مرحلة التضخم والأزمة الاقتصادية التى يعيشها الغرب المعاصر، والتى أجهزت على فترة الحداثة، وأدخلت أوروبا فى مرحلة جديدة، تفسرها متغيراتها المستمرة والمزلزلة على إعادة النظر فى أسس العلمانية ودولة الرفاهية ومفهوم العمل وجوهر البروميثوسية المتطلعة دوما إلى الجديد وقهر الصعوبات، وغير ذلك من المشاكل الناجمة عن تحول دولة الرفاهية إلى مؤسسة ذاتية التوجه، مشغولة بالمحافظة على ذاتها أكثر مما هى مشغولة بتحقيق الأهداف التى أنشئت من أجلها.

ويطرح نيونهويجز قضية هامة فى هذا المجال، هى دور المفهوم النظرى فى تصور الواقع الاجتماعى فى السيطرة الفاعلة فى هذا الواقع من جهة، وفى اتخاذ خبرات الماضى كمعيار من جهة أخرى، مما يجعل هذه الخبرة تشكل حاجزا أمام رؤية المستقبل أو اكتشاف الحاضر. فمأساة المثقف تكمن فى أنه أكثر نجاحاً فى رؤية الماضى منه فى رؤية المستقبل، وأنه يتصور أن الحاضر دائما ناجم عن الماضى أو تكرار له، بالصورة التى تجعل مهمته فى التعامل مع متغيراته الآنية التى يعيشها ويعانيها صعبة قاصرة فى معظم الأحيان.

وإذا كان فان نيونهويجز قد حاول استخدام المنهج المعرفى واعتمد كثيرا على علم اجتماع المعرفة فى استقراء الجزئيات ومحاولة الخروج بمفهومات نظرية مجردة من هذا الاستقراء، فإن د. أحمد كمال أبو المجد لجأ إلى أسلوب المقابلة بين المفارقات الثنائية فى الكشف عن احتمالية موضوعه، وعن وثاقة علاقته بالواقع. فبعد مجموعة من المقدمات الضرورية عن العلاقة بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الغربية، وعن العلاقة بين الإسلام والمسلمين، وعن النظرة الوظيفية للإسلام، التى أشار فيها إلى عدد من الأفكار الهامة فى هذا المجال باعتبارها الخلفية الفاعلة فى موضوعه، ينطلق أبو المجد لتناول مسألة توظيف القيم والمبادىء الإسلامية لإحداث تغييرات فى الأوضاع الاجتماعية والسياسية، ثم يقدم مشروعاً مفصلاً لمعالم التغير الثقافى المقترح، والقائم على توظيف هذه القيم الإسلامية من أجل خلق مشروع تنموى وحضارى شامل ومتميز بحق عن المشروع الأوروبى المعاصر، يسقط فيه المنهج الغيبى دون أن يسقط المنهج الدينى، وينبثق فيه منهج فكرى وحركى يعمر الكون ويتعامل مع السنن، فيثبت النظرة الإنسانية ويسقط التمييز بين الناس على أسس غير إنسانية، ويثبت قيمة الحرية ويعلى دورها فى تغيير اتجاه العديد من القرارات السياسية والاجتماعية، ويوظف نظرة الإسلام للعمل فى تحريك مشروعات التنمية.

ويهدف هذا المشروع القائم على أصول التصور الإسلامى وماهو ثابت فيها من قيم ومبادىء، إلى تحريك الواقع العربى الإسلامى تحريكا ينهى مرحلة بياته الحضارى، ويوجه القرارات الصانعة لمقدراته وجهة إنسانية تدفع مسيرة الإنسان إلى الأمام، وهو يعمر الأرض ويتبادل مع الآخرين العطاء بقدر ما يتبادل معهم العفو. ويحرص على صحبة أخيه الإنسان حتى يدفع عن نفسه شرور الوحدة والخوف.

ويبدو ان مشروع الدكتور أبو المجد قد استطاع أن يستفيد من جدلية المحورين العمودى والأفقى فى النظر إلى العالم. وفق ما طرحه الدكتور أركون من قبل، وإن كان يحاول أن يتجنب الإشارة إلى فاعلية المحور الأفقى، أو إلى شمولية تأثيره الفاعل فى النظم الإشارية المختلفة فى المجتمع؛ لكن هذه قضية أخرى كما يقولون، لم يتح لها أن تثار بدرجة مشبعة، لأن د. أركون كان قد غادر الندوة قبل يومها الأخير... ولو كان حاضرا فى هذه الجلسة لتوقعنا مواجهة مثيرة بين رؤيتين ومنهجين مثيرين للكثير من التأمل والتفكير.

الأدب والمسرح

تبقى وقائع الجلستين السابعة والثامنة. وقد خصصتا للأدب والمسرح، فتحدث فى أولاهما الكاتب الفرنسى فرانسوا ريجى باستيد (سفير فرنسا فى كوبنهاجن) عن الأدب والمسرح فى أوروبا الغربية، وحاول أن ينعى - فى عجالة قصيرة - على الوضع الحاضر لهما. وإهمال أوروبا للأدب وانصرافها إلى التسلية. وهى التى أنجبت الأساطير الأغريقية، وأخرجت عدداً كبيرا من صانعى الضمير الإنسانى الحديث فى أقطار العالم. كما يأسف لتراجع الكتاب - والثقافة الجادة معه - أمام زحف التليفزيون وغيره من وسائل الإعلام الحالية التى أثرت على نوعية الإنتاج الثقافى لاعلى شكله فحسب، والتى جعلت بالإمكان تكثيف النجاح والشهرة وتكثيف الغياب عن الساحة العامة فى الوقت نفسه، ومنه غياب عناصر هامة من الأعمال الإبداعية الممتازة، عن اهتمام القارىء المشاهد أو إدراكه.

صحيح أن أوروبا تحترم الفن حتى لو أفقدها هذا الاحترام الشهرة، وتلجأ إليه فى بعض الأحيان باعتباره ملاذا ومهربا من ضغوط العالم القاهرة. غير أن تكثيف الشهرة على الجانب الآخر يعنى تكثيف القوة فى أيدى وسائل الإعلام الأقل عمقا وخبرة وإدراكا وبصيرة، ويعنى - بالتالى - إعطاء القيادة والتأثير لأقل العناصر جدارة فى الواقع الثقافى، ويعنى ثالثا تقليص رقعة الحرية والإجهاز على بعض القيم الأساسية فى الحضارة الأوروبية.. لكن الذى يهون من خطورة كل هذا أن اللغة الأوروبية - رومانية الأصل أو جرمانية - تحمل فى ثناياها عقلية الجدل والاكتشاف. وأن العقلية الأوروبية تنهض على العقلانية والحكمة، ومن هنا تستطيع أن تتغلب على كل العقبات.

ولا أريد أن أناقش - هنا - خطل هذه التعميمات؛ لأننى أحب أن أقول كلمة سريعة فى نهاية هذا العرض للندوة عن بحث عز الدين المدنى (تونس) عن الأدب والمسرح والسينما فى الوطن العربى. وهو بحث على درجة كبيرة من الضحالة والتفكك. حاول بسذاجة شديدة أن ينفى - ربما تنفيذاً لسياسة جامعة الدول العربية - عن بحثه كل إسهام مصرى فى هذا المجال، وهو لا يدرى أنه بذلك يفقر موضوعه من ناحية، ويقع فى أنشوطة من يحاربهم ممن يحاولون عزل مصر وفصلها عن أمتها العربية. وقد أحسست بالخجل الشديد وأن

أستمع إلى المعقب على دراسته الأستاذ ج . بروجمان (جامعة ليدن ـ هولندا) وهو يحاول أن يرأب صدوع كلمته المهلهلة ، وأن يلقنه الدروس عن أدبه وثقافته ، وكأنه يخاطب تلميذا فى صفه الدراسى .. أما كان الأجدر بعز الدين المدنى ـ الكاتب المسرحى المتميز ـ أن يعلن لمنظمى الندوة بصراحة أن الموضوع أكبر من طاقته ، حتى يبقى على بعض الاحترام له ككاتب يجتهد فى مجال المسرح التونسى ؟ الا يبدو هنا أن غياب مصر عن الندوة ، ثم تغييبها القسرى عن ساحتها؛قد أضرّ بالندوة ذاتها ، وأضرّ بمبدأ الحوار ذاته . فكيف نحاور أوروبا من لا يعرفون أدبهم أو يتنكرون للجزء الأكبر من تراثهم الثقافى الحى ؟!